Die Musik

Monatsschrift

XXXI. Jahrgang

Organ des Amtes für Kunstpflege
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Erster Halbjahresband

Oktober 1938 bis März 1939

Max Hesses Verlag / Berlin-Halensee

Inhaltsverzeichnis

Berichte und kleine Beiträge

Das Musikleben der Gegenwart

Besprochene Bücher[1])

[1]) Die Namen der Buchbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Noten[1])

[1]) Die Namen der Notenbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Schallplatten

[1] Die Namen der Dirigenten bzw. der Solisten stehen in Klammern.

Musikalisches Presse-Echo

Blick in das neue Buch

Zeitgeschichte

Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet

Verschiedene Bilder

Porträts

Die Musik

Monatsschrift

XXXI. Jahrgang · Heft 1

Organ des Amtes für Kunstpflege
beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige
und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt
des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

MHV

Oktober 1938

Max Hesses Verlag / Berlin

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 1, Oktober 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Der Führer über Musik

(Leitsätze aus der Kulturrede des Reichsparteitages 1938)

Es ist nötig, die allgemeinen Gesetze für die Entwicklung und Führung unseres nationalen Lebens auch auf dem Gebiete der Musik zur Anwendung zu bringen, das heißt nicht in technisch gekonntem Wirrwarr von Tönen das Staunen der verblüfften Zuhörer zu erregen, sondern in der erahnten und erfühlten Schönheit der Klänge ihre Herzen zu bezwingen.

*

Ob es sich aber um die Baukunst handelt oder um Musik, um Bildhauerei oder Malerei, eines soll man grundsätzlich nie außer acht lassen:
Jede wahre Kunst muß ihren Werken den Stempel des Schönen aufprägen, denn das Ideal für uns alle hat in der Pflege des Gesunden zu liegen. Alles Gesunde aber allein ist richtig und natürlich. Alles Richtige und Natürliche ist damit schön.
Es ist heute aber ebenso wichtig, den Mut zur Schönheit zu finden wie den zur Wahrheit.

*

Es ist unsere Aufgabe, den Mut zur wahren Schönheit zu finden und uns nicht beirren zu lassen durch das teils alberne, teils unverschämte Geschwätz dekadenter Literaten, die es versuchen, das Natürliche und damit Schöne als Kitsch zu verrufen, das Kranke und Ungesunde aber als das Interessante, Bemerkenswerte und daher Beachtungswürdige hinzustellen.

*

Nicht der intelektuelle Verstand hat bei unseren Musikern M[illegible]e zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt.

Wenn irgendwo, dann muß hier der Grundsatz gelten, daß „wes das Herz voll ist, der Mund überläuft". Das heißt: wer von der Größe der Schönheit oder dem Schmerz, dem Leid einer Zeit und seines Volkes durchdrungen oder überwältigt wird, kann, wenn er von Gott begnadet ist, auch in Tönen sein Inneres erschließen. Das technische Können ist wie immer die äußere notwendige Voraussetzung für die Offenbarung der inneren Veranlagung.

*

Eine sprachlich schwer zu schildernde Welt von Gefühlen und Stimmungen offenbart sich durch die Musik. Sie kann daher bestehen ohne jede sprachliche Deutung, und sie kann natürlich umgekehrt mithelfen, den Eindruck einer bestimmten sprachlichen Fixierung gefühlsmäßig durch ihre Begleitung zu vertiefen. Je mehr die Musik zur reinen Illustrierung führt, um so wichtiger ist, daß ihr die zu unterstreichende Handlung sichtbar beigegeben ist. Das Ingenium des großen Künstlers wird dann immer noch über die reine Handlung hinaus eine zusätzliche, nur durch die Musik erreichbare Gesamtstimmung und damit Wirkung geben.

Ihren einmaligen Höhepunkt hat diese Kunst der Erzeugung eines musikalischen Grund- und damit Gesamtcharakters als Stimmung in den Werken des großen Bayreuther Meisters gefunden.

Allein auch außerdem ist es einer Anzahl gottbegnadeter Musiker geglückt, bestimmten dramatischen Kunstwerken einen schlagenden musikalischen Grundwert und damit Gesamtausdruck zu sichern. Die großen Symphoniker bemühten sich, allgemeinere Stimmungen wiederzugeben, benötigen aber dabei als Einführung für den Hörer ebenfalls bestimmter allgemeiner, sprachlich niedergelegter Anhaltspunkte. Es ist aber gänzlich unmöglich, eine Weltanschauung als Wissenschaft musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Man kann unter Zuhilfenahme vorhandener musikalisch, das heißt besser inhaltlich festgelegter Arbeiten von früher bestimmte Zeitgemälde entwickeln, es ist aber unmöglich, bestimmte wissenschaftliche, politische Erkenntnisse oder politische Vorgänge musikalisch deuten oder gar vertiefen zu wollen.

Schafft einheitliche Opernübersetzungen!

Von Alfred Weidemann, Berlin

Im Hinblick auf die verschiedenen in jüngster Zeit veröffentlichten und auch zu Aufführungen benutzten neuen Übersetzungen von Mozarts italienischen Opern und auf manche bei ihrer praktischen Benutzung entstehenden Schwierigkeiten hat der Herausgeber dieser Zeitschrift, Dr. Herbert Gerigk, vor einigen Monaten hier erneut die Forderung nach einer offiziell festgelegten einheitlichen Übersetzung dieser Bühnenwerke erhoben. Dieser Vorschlag muß aufs lebhafteste begrüßt werden, ist es doch wirklich an der Zeit, daß wir endlich einmal in den Besitz einer guten allgemeingültigen Verdeutschung der auf italienische Worte komponierten Opern des großen Meisters gelangen. Möge die auch schon vor dem Kriege einmal lautgewordene, nunmehr von dem Schriftleiter dieser Zeitschrift wieder wachgerufene Idee nicht unbeachtet bleiben, sondern recht bald Verwirklichung finden! In Wort und Ton gleichermaßen sattelfeste Männer müßten es sein, die bei Festlegung der für immer offiziell gültigen Texte als Schiedsrichter und wohl auch zuweilen als Verbesserer der vorhandenen Wortlaute zu fungieren hätten.

Es wäre nun sehr zu wünschen, daß diese Übersetzungsregelung nicht auf die italienischen Opern Mozarts beschränkt bliebe, sondern auch auf ausländische Opern Anwendung fände. So z. B. in erster Linie auf Werke wie „Troubadour", „Traviata", „Boheme", die manchmal geradezu haarsträubendes Deutsch enthalten und besonders auch den erforderlichen Einklang zwischen Ton und Wort nicht selten vermissen lassen. Es ist aber eine unbedingte Selbstverständlichkeit, daß der Höhepunkt einer Gesangsmelodie mit dem Satzakzent der entsprechenden deutschen Worte zusammenfällt. Gerade die deutsche Wortperiode entspricht ja in ihren dynamischen Gesetzen so wunderbar der melodischen Phrase. Gegen diese Grundregel der Betonung ist von den Übersetzern stets viel gesündigt worden; ihre Befolgung sollte jedoch höchstes Gesetz für die Verdeutscher sein, wird doch hierdurch auch dem Hörer das akustische Verstehen der Worte, das schnelle Erfassen ihres Inhalts während der Aufführung wesentlich erleichtert. Deutlichkeit aber ist bei der Wiedergabe eines musikdramatischen Werkes eine der ersten Forderungen; Wagner hat immer wieder nachdrücklich darauf hingewiesen. Das Wort ist hier nicht nur der primäre Träger der melodischen Linie, sondern auch der Handlung.

Grundsätzlich sei nun gesagt, daß es empfehlenswert wäre, bei ausländischen Opern wie den obengenannten schon aus rein praktischen Gründen — um die neue Übertragung schnell einzubürgern, die Sänger nicht mit zuviel neuem Text zu belasten und dadurch gegen diesen einzunehmen — nur die unbedingt einer Verbesserung bedürftigen Stellen zu ändern. Derartige Stellen aber, mögen sie nun eine falsche Betonung, eine Geschmacklosigkeit im Ausdruck oder eine sonstige sprachliche Ungeschicklichkeit zeigen, sind, worauf hier einmal besonders aufmerksam gemacht sein möge, oft so

leicht ohne größere Änderungen zu verbessern. Wer einigermaßen sprachliche Gewandtheit und musikalisches Gefühl besitzt, wird ohne große Schwierigkeiten derartige Unebenheiten beseitigen können, wie dies ja auch zuweilen in dieser Hinsicht anspruchsvollere Intendanten und Sänger zu tun pflegen. Einige Beispiele hierfür im folgenden. In der bekannten Arie des Radames „Holde Aida" heißt im ersten Teile eine Stelle deutsch: „Durch dich allein ist das Dasein mir wert." In dieser Übersetzung erhält das Wort „durch" sehr ungeschickt die musikalische Betonung, außerdem ist, entgegen den originalen Noten, bei „Dasein mir wert" die Hinzufügung einer Achtelnote nötig geworden, wodurch also die melodische Kadenz verändert wird. Einfache Verbesserung: „Du machst allein mir das Dasein wert." Hierdurch hat das „Du", auf das es doch ankommt, seine Betonung erhalten und die Einfügung einer Achtelnote ist nicht erforderlich. In der bisherigen Übersetzung „Durch dich..." aber fällt das wichtige „dich" ganz unter den Tisch.

Ein weiteres Beispiel musikwidriger Wortanpassung sei aus der „Boheme" genannt. Hier heißt es in Rudolfs bekannter Arie „Wie kalt ist dieses Händchen", und zwar zu Beginn des zweiten Teiles, in der jetzigen Verdeutschung: „Aus meiner Truhe stehlen mir die schönsten Juwelen ein Diebespaar, zwei Äuglein." Der musikalische Höhepunkt liegt hier in den Anfangsworten, dann senkt sich die musikalische Linie. Die deutsche Übersetzung aber verfährt umgekehrt, sie bringt den Höhepunkt zuletzt. Musikgetreu müßte es etwa heißen: „Zwei Augen süß, sie stehlen die schönsten Juwelen dem Dichter aus seinen Gedanken." Ähnlich verhält es sich mit der Betonung der deutschen Anfangsworte der Troubadour-Arie „Es glänzte hell das Sternenheer" anstatt „Das Sternenheer erglänzte hell." — Etwas sehr Hübsches findet sich übrigens noch in der soeben erwähnten Boheme-Arie: der Dichter Rudolf redet in der deutschen Übersetzung das ihm soeben bekanntgewordene Fräulein Mimi abwechselnd mit „Sie" und „Ihr" an! Die recht komischen Worte lauten: „Erlauben Sie, mein Fräulein, daß ich kurz Bericht Euch gebe, wer ich wohl bin..." Wie geschraubt übrigens in einer harmlosen Unterhaltung: „Bericht Euch gebe"! Wie schnell ist dieser Schwulst in einwandfreies Deutsch gebracht: „Erlauben Sie, mein Fräulein, daß ich kurz es Ihnen sage..."

Es dürfte zu überlegen sein, ob man nicht im Interesse größerer Deutlichkeit und wahrheitsgetreueren Ausdrucks sprachliche Schwächen und besonders befremdende, störende Betonungen auch in den Texten deutscher Opern verbessern sollte; Operntexte sind ja keine unantastbaren, geheiligten Dichtungen, abgesehen von denen Cornelius' und Wagners. Eine Gesangsmelodie wirkt auf uns um so wahrer und eindringlicher, je enger sie sich mit ihren Worten verbunden zeigt, je mehr sie aus diesen emporgewachsen scheint. Dies ist jedoch nur dann möglich, wenn sinnvolle Wortbetonung und musikalischer Akzent übereinstimmen. Konstanzens wichtige, aber nicht einwandfrei betonte Worte im Quartett der „Entführung": „Ich soll den Bassa lieben!" könnten daher sehr wohl in sinnvoller Anpassung an die Musik geändert werden in: „Den Bassa soll ich lieben", denn die musikalische Betonung liegt auf dem zweiten Wort. Derartige kleine Verbesserungen auch in deutschen Opern sind

übrigens nichts Neues. So wird z. B. jetzt von den meisten Sängern am Anfang von Taminos Bildnisarie das musikalisch betonte „noch" bei „wie noch kein Auge je gesehn" meist geändert, etwa in „wie nie ein Auge noch gesehn" oder ähnlich. Auch die unschöne Deklamation am Schluß dieser Arie „O wenn ich sie nur finden könnte!" und „O wenn sie doch schon vor mir stände!" bedarf sehr einer Verbesserung. Etwa in „O könnte ich sie doch nur finden!" und „O könnte ich sie doch nur sehen!"
Recht häßlich und störend, ja geradezu komisch wirkt auch der musikalische Akzent auf einer sprachlich unbetonten Silbe, und zwar um so mehr, je schöner die betreffende Melodie ist. So z. B. auf der Silbe „voll" im Kehrreim des hübschen Ständchens zu Beginn der „Fledermaus": „Sehnsuchtsvoll gedenk' ich dein..." Die einfache Änderung in „Voller Sehnsucht" beseitigt das Übel sofort. Nun kann der Tenor auf der ersten Silbe der „Sehnsucht" viel wahrer und wirkungsvoller schwelgen als er es auf der Nebensilbe bisher recht ungeschickt tun mußte. Daß eine einwandfreie musikalische Betonung der Worte deren Verstehen in einer Opernaufführung wesentlich erleichtert, dies wurde schon oben erwähnt.
Diese wenigen willkürlich herausgegriffenen Beispiele dürften genügen, um dem Leser zu zeigen, wie wichtig das Wort im einzelnen oft für die Verständlichkeit, Ausdruckswahrheit und Eindringlichkeit des Gesanges in der Oper ist. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß bei einer allgemeinen Regelung der Übersetzungsfrage der italienischen Opern Mozarts auch andere fremdsprachliche und ebenso deutsche Opernwerke in obigem Sinne der Verbesserung des Gröbsten einbezogen würden, wohlgemerkt nur des gröbsten, da wohl nur so endlich einmal die schlimmsten Stilblüten und Unverständlichkeiten schnell und für immer beseitigt werden können. Mögen diese Zeilen eine Anregung hierzu geben.

Hollands Musikleben

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Das heutige Holland bietet ein eigenartiges Wechselspiel, einerseits von einer stolz gehüteten Tradition, die in Gemäldegalerien und Baudenkmälern geniale Zeugnisse einer kulturell reichen Vergangenheit darbietet, und anderseits von Einflüssen, die das gesellschaftliche und künstlerische Leben tief durchsetzen. Wohl leben die wie nirgends sonst so scharf geschiedenen Stände wohlwollend nebeneinander, der reiche Kaufherr und Reeder, das malerische Fischervolk von Volendam, der Straßenjunge in der Sportmütze und die blumen- und gemüseziehende Bevölkerung, die mit Ausnahme Brabants zum Beispiel ihre Trachten schon weitgehend abgelegt hat. In dieses Bild wirkt, stark befehdet, doch immer bedrohlicher, die jahrzehntealte Bestrebung, koloniale Gleichberechtigung auch gesellschaftlich zu verwirklichen, und schon fallen gerade in der vornehmen Residenz Haag, dem Lieblingssitz der heimkehrenden Kolonisten, asiatisch-holländische Rassenvermischungen auf.
Der flüchtige Hollandreisende kommt angesichts dieser Verhältnisse leicht zu voreilig

gezogenen Schlußfolgerungen. Für ihn erscheint der Holländer als der sehr vermögende Weltmann, der besten Tabak raucht, gut lebt, ausgezeichnet informierte Zeitungen liest und häufig über seine engen Grenzen bis in koloniale Fernen reist, im übrigen aber am geistigen Geschehen nur genießend Anteil nimmt. Demgegenüber ist eine gewisse Einschränkung notwendig! Denn nur dank einer feinfühlenden führenden Schicht und eines neuerwachten Sammlungs- und Forschungseifers war es denkbar, daß neben dem vorbildlichen Amsterdamer Reichsmuseum, der Gemäldesammlung Den Haags mit meisterlichen Holbein-Porträts und den vielen kleinen Museen in den Städten auch unzählige Privatsammlungen und wertvolle Bildschätze holländischer Bürger auf einen ähnlich aktiven Kunstsinn schließen lassen, der sich auch in den prächtigen Giebelhäusern, den Domen und Ratshäusern der vergangenen Jahrhunderte verewigt hat. Daß die Malerei unter allen Künsten von jeher eine Vorzugsstellung genießt, liegt einmal an dem realistischen, unromantischen Lebensgefühl des Volkes, das in den gesprächigen, trinkfesten Gestalten eines Franz Hals auch im 17. und 18. Jahrhundert nicht anders gewesen sein mag. Zum andern aber drängt die formenreiche Landschaft mit ihren schönen Baumbeständen, ihren Weiden und Kanälen schon deshalb ins Malerische, weil die fließenden Übergänge von Licht und Luft die Farben dämpft und in eine dunstige, „vaporisierte" Atmosphäre ziehen, wie der Holländer sagt. Es ist die Welt, die der heimatstolze Niederländer in den Bildern des in der Amsterdamer Westerkerk beigesetzten Rembrandt vollkommen wiederfindet. Das auch läßt die langanhaltende Beliebtheit des musikalischen Impressionismus verstehen. Der Kunsttrieb aber beschränkt sich vorwiegend auf das Nachschaffen, das Nachempfinden, auf eine solide Beschaulichkeit. Willem Harmans führt die allgemeine geringe schöpferische Begabung des Holländers in einer auch für England charakteristischen Feststellung darauf zurück, daß die musikalische Produktivität einer Nation im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Bedeutung als Seemacht stehe. Fraglos hat auch der seit langem herrschend gewesene kunstfeindliche Kalvinismus die Mentalität phantasielähmend beeinflußt und bewirkt, daß die bestimmenden schöpferischen Anregungen immer aus zweiter Hand, meistens von „draußen" empfangen wurden. So klagt der künstlerische Nachwuchs gar oft über die Eigenart seiner Landsleute, nur das im Ausland Bewährte, Sensationelle zu bewundern und zu fördern.

Steht das aber nicht im Widerspruch zu der musikalischen Bedeutung der „Niederländischen Schule"? Die Musikforschung hat längst klargestellt, daß die Meister dieser Epoche nach Südflandern gehören. Ähnlich wie in der englischen Musikgeschichte außer den Virginalisten eigentlich nur der Name Purcells überragt, so ist in Holland Sweelinck der Inbegriff eines bleibenden kompositorischen Höhepunkts. Die Beurteilung der heutigen künstlerischen Vorgänge ist deshalb nur aus der kulturpolitischen Situation und dem Kunstleben der letzten Jahrzehnte heraus möglich.

Eine junge, kampftüchtige Komponistengeneration ist auf den Plan gerufen worden! „Der ausländische Einfluß wächst", erklärt einer der Lebenden, um einen Grund für die innere völkische Gegenwehr anzugeben. Der Jazz und Swing buhlen um das Parkett. Motorisierte atonale Musikexperimente reizen das bequeme Ohr zum Wider-

spruch, und Künstler anderer Nationen spielen auf Bühne und Podium eine beherrschende Rolle. Nicht als ob das Land keine Nachschaffenden aufzuweisen hätte! Eine Jo Vincent, ein Jacques Urlus, Henk Noort, Luis Tulder, Wilhelm Ravelli oder Dirk Schäfer u. a. haben holländischem Können in aller Welt Achtung erworben!
Die meisten der derzeitigen holländischen Talente wurden durch Lehrer geschult, die um die Jahrhundertwende gediegen und traditionsverbunden die Geschicke ihres heimischen Musiklebens leiteten. Deutschland ist im 19. Jahrhundert das sehnsuchtsvoll gesuchte Vorbild aller musikalisch Strebenden. Da wirkte der von Leipzig nach Amsterdam gewanderte Adolf Heinze (1820—1904) und im Haag F. G. Nicolai, während sich Johannes Verhulst (1816—1891) als Romantiker älteren Stils und hochverdienter Kompositionslehrer vergeblich gegen die seit 1870 immer stärker werdende Anerkennung Wagners wehrte. Dagegen wurde Bernhard Zweers (geb. 1854), dessen Sinfonie „An mein Vaterland" noch heute auf den Programmen des Concertgebouw-Orchesters steht, ein schulebildender Verfechter des Bayreuther Meisters. Inmitten aller Stilwandlungen stand aufgeschlossen und anregend, mehr aus Kunstverstand als aus schöpferischem Impuls gestaltend, Alphons Diepenbrock (gest. 1921), der in Bühnenmusiken, Liedern und kirchlichen Werken seinen unseligen Zwiespalt zwischen französischer und deutscher Geisteshaltung nicht überwinden konnte. Wohl mit zu den angesehensten und stärksten Führerpersönlichkeiten unter den Senioren des niederländischen Musiklebens gehört der ehemalige Direktor des Haager Kgl. Konservatoriums, Johan Wagenaar (geb. 1862 in Utrecht). Selbst Organist, Kapellmeister und Lehrer, verlieh er seinen Opern, Chor- und sinfonischen Werken eine lebendige Vielfalt, die sich aus echt holländischem Lebensgeist melodiös, daseinsfroh, derb und übermütig gibt.
Wagenaar hat viel für das Musikleben Den Haags getan. Das älteste dortige Kunstinstitut ist das staatliche Kgl. Konservatorium, dessen Orchesterschule schon Musiker in alle Welt schickte. Der derzeitige Direktor, Sem Dresden, ist u. a. Schüler Hans Pfitzners gewesen. Die andern Einrichtungen des künstlerischen Lebens weisen mancherlei Abweichungen von den uns vertrauten Erscheinungen auf und viel Typisches für Hollands Musikpflege überhaupt. Das etwa 30 Jahre alte, aus dem kleinen Orchester der früheren französischen Oper im Haag entstandene Residenz-Orchester (etwa 80 Mitglieder) bestreitet nicht nur die Sinfoniekonzerte und die Veranstaltungen des Konzertinstitutes „Genootschap Diligentia", sondern beehrt auch andere niederländische Städte und konzertiert im Sommer in Bad Scheveningen (unter C. Schuricht). Bis 1915 stand es unter Leitung von Mr. Henri Viotta, bis 1935 unter dem Wagenaar-Schüler und Komponisten der holländischen „Rhapsodie", Peter van Anrooy. Seit dieser Zeit hat sich hier der auch im holländischen Opernleben beliebte Zustand eingebürgert, Gäste zu verpflichten. Votto (Italien), Szell (Prag), Parrai (Paris), Toscanini, Spaanderman, van Blinum, van Goudoever, van Otterloo, Schuurman u. a. lösen sich am Dirigentenpult ab. An der Spitze des 40 Mitglieder zählenden Kammerorchesters steht Glastra van Loon, der auch noch in Verbindung mit den gegenwärtigen Musikbestrebungen zu erwähnen sein wird.
Ein eigentümliches, wenig ideales Dasein führt die Oper in Holland. Mag sein, daß

Musikdrama und Oper dem Holländer „wesensfremd" sind, daß anderseits die Bevorzugung der Ausländer auch den einheimischen Bühnennachwuchs hemmt und daß die häufig gescheiterten Versuche zur Schaffung beständiger Verhältnisse auch das Interesse des Staates verscherzten, so gelang es doch mehreren Wagner-Vereinen (in Amsterdam und Haag) und einzelnen „vaganten" Operngastspieltruppen, sich einzubürgern. Die künstlerische Lage Den Haags möge die Situation näher beleuchten! Schon vor vielen Jahren besaß die Residenz eine ständige französische Oper (ähnlich der deutschen Oper in Rotterdam), deren Chöre, Solisten und Dirigenten Franzosen waren, während im Orchester Niederländer saßen. In den letzten Jahren gastiert im Haag in der Art einer Opernstagione eine italienische Oper. Während der Wintermonate bietet das Institut Aufführungen, die von Dirigenten, Chor- und Solopersonal aus Mailand und anderen italienischen Städten bestritten werden und von holländischen Musikern, die man für jede Spielzeit neu verpflichtet. Dazu richtet der Intendant des „Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen", Dr. J. Meihuyzen, ab und zu „Extra-Opern-Aufführungen" ein, die gelegentlich auch unter Mitwirkung des Wagner-Vereins in Amsterdam Werke von Mozart, Weber, Beethoven, Wagner, Richard Strauß, Debussy, Mussorgski bieten, wozu ausländische Solisten und Dirigenten herangezogen werden, denen das Residenz-Orchester zur Verfügung steht. Daneben tragen die von Kunstschülern und Liebhabern unterhaltenen Kammeropern im Haag und Amsterdam mehr dilettantischen Zuschnitt. Inbegriff der geistigen Mitte, des soliden Wohlstandes, weltbeherrschenden Handelslebens, jahrhundertealter Geschichte und weltstädtischer Großartigkeit ist für den Holländer A m s t e r d a m ! Dort steht das stattliche, in vornehmer Ausmalung gehaltene Stadttheater, das Opern und Schauspiele abwechselnd bietet. Noch kann auch hier nicht von einer ständigen Musikbühne gesprochen werden. Drei wandernde Spieltruppen kämpfen derzeitig um die Konzession dauernden Spielbetriebs. Auf der räumlich etwas beschränkten Bühne erscheinen auch französische, italienische und deutsche Künstler. Bayreuth ist häufig Gast, und Frankfurt war mit einer Reihe von Opern vertreten.

Ihre repräsentativste Pflege erfährt die Musik in dem wappengeschmückten C o n c e r t g e b o u w. Fünfzig Jahre schicksalsreicher Vergangenheit haben diese große Konzertgemeinschaft zu der Weltgeltung geführt, die bei den diesjährigen Jubiläumsfeiern internationale Bestätigung fand. 1888 gründete die Gemeinde Amsterdam das Institut, das durch Willem Kes trefflich geschult, 1895 durch den 24jährigen Willem M e n g e l b e r g in straffe, zielbewußte Führung genommen wurde. Eduard Grieg war einer der ersten, der anläßlich des ihm geltenden Konzertes vom 14. Februar 1897 die allgemeine Aufmerksamkeit bewundernd auf Mengelberg lenkte.

In den bunten, international durchsetzten Programmfolgen des 50jährigen Bestehens begegnen wir interessanten Ereignissen: 1890 spielt Therese Careno; 1891 wird der „Don Juan" von Richard Strauß aufgeführt, 1892 Bruckners 3. Sinfonie; 1894 wirbt ein Zyklus von neun Konzerten für Beethoven; 1897 treten Busoni, Nikisch und Richard Strauß persönlich auf; 1898 folgt Hans Richter. Ein Jahr später beginnen die alljährlichen Matthäuspassions-Aufführungen. 1901 dirigiert Felix Mottl. 1902 kündigt das

1. Holländische Musikfest neues musikalisches Wachstum an. Ein großes Beethovenfest wird 1904 zum Ereignis. 1907 tauchen Regers Kompositionen auf. Gleichzeitig wird Mengelberg Ehrendirigent der Frankfurter Museumsgesellschaft, und Kapellmeister wie Max Fiedler, Gustav Kogel, Landon Ronald und Max Schillings treten ans Pult. Nach einigen Auslandsreisen (Norwegen, Brüssel, Paris) wirken das Orchester und der Toonkunstkoor 1912 beim Geistlichen Musikfest in Frankfurt a. M. mit. Vier Jahre später erscheint Max Reger als Dirigent und Pianist. Nach Kriegsschluß dirigiert Karl Muck 1922 einen Brahms- und Beethoven-Zyklus. Der 60. Geburtstag Richard Strauß' wird 1924 durch Mengelberg, Karl Muck und den Komponisten selbst festlich begangen. Eine Tournee führt 1927 u. a. durchs Rheinland über Mannheim nach Genf und Zürich. Das Galakonzert zur Eröffnung des Jubiläumsjahres 1937/38 brachte einen Festmarsch von Wagenaar, Beethovens Violinkonzert und das Heldenleben von Richard Strauß.

Viel wichtiger als die glanzvollen Auslandsreisen und die vollendeten Amsterdamer Konzerte (an denen auch van Blinum als Dirigent beteiligt ist), sollten die besonders in den letzten Jahren sehr vermehrten Veranstaltungen des Concertgebouw-Orchesters in den Städten der Provinz werden. Die darin geäußerte Absicht, den allgemeinen Geschmack und künstlerischen Anspruch zu heben und zu Neugründungen anzuregen, fand vielfachen Widerhall. Zwar waren schon Sängerkreise und Gesangswettstreite bemüht, den an sich sangeslustigen Holländer landauf, landab zu einer volkstümlichen Musikübung anzuhalten. Aber erst die junge Musikergeneration macht ähnlich wie die englische Studentenschaft und Volksmusikbewegung die Aufrüttelung und musikalische Erweckung der Provinz zu ihrer eignen Sache. Allen voran der energische, gewandte Organisator und Dirigent Glastra van Loon. Neben den Konzert- und Oratorienaufführungen, die die Gesellschaft „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" bereits in allen Städten laufend sichert, leben Jugendkonzerte, volkstümliche Musikveranstaltungen, Volkstanzbestrebungen u. ä. vielerorts wieder auf. Besonders in Südholland, in Gelderland und Brabant ist ein kunstbejahender Aufschwung zu spüren. Auch das Orchesterwesen der Städte liegt meist in ausgezeichneten Händen. So leitet Schuurman die Konzerte in Haarlem, Spaanderman in Arnheim, Henry Hermans in Maastricht, und in Utrecht dirigiert W. van Otterloo abwechselnd mit C. Schuricht.

Welches sind nun die geistigen Strömungen und Stilkreise, die das zeitgenössische Schaffen bestimmen? Es scheinen vor allem deren drei vorherrschend zu sein: Die holländischste, aus einfacher, kraftvoller Empfindungswelt stammend, folgt den Spuren Cornelius Doppers, dem ehemaligen zweiten Dirigenten des Concertgebouws, der in seinen bedeutenden Sinfonien Volksweisen und Bilder aus dem niederländischen Volksleben einflocht, mit starker Betonung des Malerischen. Im gleichen Geiste machte sich der Komponist und Direktor des Amsterdamer Konservatoriums, Julius Röntgen, als Sammler und Bearbeiter holländischer Tänze und Lieder verdient. Auch der in Deutschland bekanntgewordene Jan Brandts-Buys pflegte in seiner komischen Oper „Die Schneider von Schönau" volkstümliche Züge. Zunehmender Einfluß geht

von der französisch-impressionistischen Seite aus. Alexander Voormolen, van Goudoever (geb. 1898), Willem Pijper, Rudolf Mengelberg, Osiecki, Johan Ingenhoven, Henk Badings sind u. a. Namen, die auf den heutigen Konzertprogrammen eine begründete Rolle spielen. Zahlreiche Vertreter gehören dann dem geistlichen Musikschaffen zu, das im Dienst des in ständiger Zunahme begriffenen Katholizismus steht, wie etwa Theo van der Bijl.

Fragen wir nach den inneren Vorbedingungen, unter denen eine wirkliche Volksmusik zustandekommen kann, so ist die häufige Feststellung an sich kunstfreundlicher einheimischer Beobachter aufschlußreich: „Wir Holländer singen nicht, wenigstens nicht gern", eine Erscheinung, die auf keinem musikalischen Lebensgebiet so sinnfällig wird wie in der Schulmusik. Die staatliche höhere Schule kennt im allgemeinen überhaupt keinen obligatorischen Musikunterricht. Die festlichen Anlässe der Schulgemeinden werden günstigenfalls durch „instrumentale Privatklubs" der Schüler ausgeschmückt. Aber auch die Volksschule läßt mit ihrer Gesangspflege keine leichten Früchte ernten. Der Bestand an ursprünglichen Volksliedern ist bezeichnenderweise nicht groß. Viele Melodien deutscher Herkunft sind mit holländischen Strophen unterlegt, „von denen meist nur die beiden ersten gekonnt werden". Daneben leben einige Gruppen von Natur- und Heimatliedern. Politische Kampfzeiten waren mit ihrer nach außen gerichteten Aktivität dem Entstehen kraftvoller Gesänge günstig, wie die heute noch beliebten Geusenlieder zeigen. Lediglich jene Gattung, in der sich deutsche Sangeslust am spontansten äußert, das Wanderlied, fehlt fast ganz. Doch ist im Soldatenleben im Biwack und auf dem Marsch das gemeinsame Singen Quelle der Ermunterung und eines straffen Zusammenhaltes ähnlich wie bei uns, weswegen auch dem soldatischen Lied mehr Bedeutung zukommt. „Die Schule übt vorzugsweise geistliche Gesänge ein, und an Stelle des Volksliedes ist unsere erwachsene Jugend viel begeisterter für die Verlockungen der Jazzmusik. So ist es bei Aufführungen der Matthäuspassion, die in vielen Provinzstädten üblich geworden sind[1]), schwer, Knaben für die Gesangspartien zu bekommen", klagt ein holländischer Schulmusiker. Einzelne Beurteiler wollen die Ursache für diese Sangesunlust in der Beschaffenheit der holländischen Sprache und den Artikulationsverhältnissen des Stimmapparates sehen. Dem steht der von H. J Moser erwähnte Tatbestand entgegen, daß selbst eine ungünstige Artikulationsbasis der Singfreude keinen Abbruch zu tun braucht, was der große Volksliedreichtum der Westfalen bewiese. Andere einheimische Kenner führen diese Eigenart auf das zurückgezogene, in sich gekehrte Wesen der Holländer zurück, die im beschaulichen Lebensgenuß ausreichend Befriedigung finden und auch auf musikalischem Gebiet lieber zuhören und erleben als selbsttätig der Musik obliegen.

Erst in jüngster Zeit ist dank der deutsch-holländischen Austauscharbeit auf künstlerischem Gebiet auch bei uns die musikgeschichtlich aufschlußreiche Tatsache bekanntgeworden, daß nämlich Holland im 17. und 18. Jahrhundert im **Geigenbau** kongenial neben den italienischen Vorbildern stand. Ja, der französische Virtuose Marsick schmeichelte sich, eine echte Amati zu spielen, bis nach Jahren ein kundiges Auge eine holländische Jacobez-Geige darin entdeckte. Manche aus Westfalen, der Rhein- und

[1]) In Naarden erfolgt die Wiedergabe in der Originalfassung.

Maingegend eingewanderte Meister wetteiferten im Sinne Stainers oder Amatis mit ihren holländischen Kollegen, unter denen Hendrik Jacobez als der bedeutendste, Jan Brumbouts, Johannes Cuypers und van der Syde überragten. Prinzessin Juliane spielt persönlich ein kostbares Instrument aus der Werkstatt Sydes. Mehr als die äußeren Merkmale dieser alten Meisterschöpfungen mit ihren Fischbeinrändchen, ihren oft kunstvoll geschnitzten Gambenköpfen und verschieden geformten Schallöchern geht der auch in den letzten 30 Jahren wieder aufblühende Geigenbau unter der Mitwirkung eingewanderter deutscher Meister auf die Klangqualitäten jener alten Kostbarkeiten aus, die im Haager Gemeende-Museum durch D. Balfoort gehütet werden.
Vielerlei innere Berührungen und verwandte Anlagen der beiden Völker warten auf eine Vertiefung der Beziehungen. Die Deutsch-Niederländische Gesellschaft hat in zwölf Arbeitskreisen die Mittlerrolle übernommen, um im Kulturleben und in den Wirtschaftsbeziehungen bleibende Annäherungen zu sichern und um die Kenntnis der beiderseitigen Wesensart und ursprünglichen Rassengleichheit zu erweitern. Wie überall aber wird das Gebiet der Musik, der ausübenden Künstler berufen sein, in aufdringlicher Weise segenvolle Wechselwirkungen zu stiften!

Die Musikkultur in Rumänien

Von Ludwig Schmidts, Hermannstadt

I

So wie die einzelnen Gebiete Rumäniens geopolitisch stark voneinander abweichen, so ist auch das Musikleben der einzelnen Gebiete recht verschieden. Dazu kommt noch, daß jede Nationalität ihre eigene Volksmusik und Tradition hat. Da wir auf allen Gebieten starke Zentralisierungsbestrebungen haben, so müssen wir in unserer Betrachtung vom Altreich ausgehen. In der Musikkultur stoßen diese Bestrebungen insofern auf Schwierigkeiten, als das Altreich hierin beinahe keine eigene Tradition hat, also ganz besonders die alte siebenbürgische Tradition zu stören oder nach ihren Gesichtspunkten auszurichten sucht.
Wollen wir das Musikleben des Altreiches gesondert betrachten, so müssen wir die beiden Teile, aus denen es sich zusammensetzt, einzeln untersuchen: Die rumänische Volksmusik, die das Rumänentum aller Gaue vereinigt, und das nach abendländischem Vorbild aufgezogene Musikleben der Städte, oder besser gesagt, Bukarests, da das Altreich eine eigenständige städtische Musikkultur in unserem deutschen Sinne nicht kennt. Außer Bukarest ringt noch eine Stadt im Altreich um die Erhaltung ihrer Tradition: Jassy, die ehemalige Hauptstadt des Fürstentums Moldau. Außer der kaum nach außen strahlenden Tätigkeit des kleinen Jassyer Konservatoriums und dem den Tagesbedürfnissen dienenden Theater scheint man auf ein eigenständiges Musikleben verzichtet zu haben. Viel Schuld mag auch die Einwohnerschaft selber haben, vor allem die vielen Juden, die nach eigenen Kulturzielen zu streben keinen Sinn haben. Die anderen Städte sind mehr oder weniger in der gleichen Lage, besonders die Städte Galatz und Braila, die vorwiegend verjudete Handelsstädte sind. Städte wie Craiova, die in rein rumänischen Gebieten liegen, zeigen nur Ansätze zu einer eigenen Musikkultur. Ihre Bedürfnisse werden von der Hauptstadt aus gedeckt. Das Musikleben der Hauptstadt selber ist jungen Datums und geht letzten Endes auf den Einfluß des Hohenzollernprinzen und nachmaligen rumänischen König Karl I. und der Dichterkönigin Carmen Sylva sowie auf die Nachahmung Paris zurück. Die Königin besonders verstand es, sämtliche Musiker um sich zu scharen und jungen Talenten die Möglichkeit zum Aufstieg zu geben. Mit dem Könige kamen viele Deutsche ins Land. So mußte unter anderem in der jungen Armee auch die Militärmusik organisiert werden. Dies oblag dem Deutschen Eduard Hübsch, der auch die heute noch gültige Königshymne komponierte. So kommt es, daß die Rumänen eine Hymne haben, die ihrem melodischen Charakter nach rein deutsch ist und keinerlei innere Beziehung zum rumänischen Melos hat.
Die Oper entwickelte sich ganz langsam aus der Tradition, die fahrende Truppen sowohl in Jassy

wie in Bukarest gründeten. Die Lebensdauer dieser Truppen war allerdings immer sehr begrenzt, da sie sich meistens nach einer Spielzeit, unter der wir oft nur vier bis sechs Aufführungen zu verstehen haben, auflösten. Zu bemerken ist, daß es wieder Deutsche waren, die zuerst sowohl nach Bukarest (eine Wiener Truppe im Jahre 1818) als auch nach Jassy (1821) kamen und hier vorwiegend italienische Opern brachten. Es folgten dann französische, italienische und deutsche Truppen in bunter Folge. Keine konnte wirklich Fuß fassen. Das Musikbedürfnis war gering und erstreckte sich nur auf die führenden Kreise, die vor allem im Auslande gelebt oder studiert hatten.

Wie primitiv aber die Musikkultur im allgemeinen war, bezeugen Briefstellen und ähnliche Dokumente. So erfahren wir, daß um 1820 in ganz Bukarest nur ein Klavier und eine Harfe zu finden waren. Wer da ändernd eingreifen wollte, stieß auf den Widerstand der Priesterschaft und der Berufsmusiker (Lautar), eine Art Musikgilde, die die Stadt mit Gebrauchsmusik, d. h. Tanz- und Volksmusik, versahen.

Im Jahre 1833 gründen Jon Câmpineanu und Jon Eliade Radulescu die „Philharmonische Gesellschaft", die vor allem als Kulturinstitut gedacht war. Mit einer deutschen Theatergruppe war auch Johann Wachmann nach Bukarest gekommen. Er wurde nun der musikalische Leiter der neugegründeten Musikschule. (Johann Wachmann, geb. 1807 in Budapest, gest. 1860 in Bukarest.)

Ähnliche Verhältnisse in Jassy, wo der deutschstämmige Alexander Flechtenmacher (1822—1898) das Theaterorchester leitet. Als im Jahre 1864 das Konservatorium für Musik und dramatische Kunst in Bukarest gegründet wird, wird er als Direktor dorthin berufen.

Unter Eduard Wachmann (1836—1909), dem Sohne des Johann Wachmann, bekommt das Bukarester Musikleben zum erstenmal abendländischen Anstrich. Es wird das Philharmonische Orchester gegründet (1866). Eduard Wachmann, der auf Flechtenmacher auch als Direktor des Konservatoriums folgte, brachte nun regelmäßige Konzerte, zuerst drei bis vier jährlich, dann sechs und mehr, die ganz besonders deutsche Musik zu Gehör brachten. Bis 1903 war er der Musiker Bukarests, von dem alle Musikkultur ausging. Unter ihm wurden viele deutsche Musiker, vor allem Instrumentalisten ins Land gerufen, die aus dem Orchester einen wirklich guten Klangkörper machten. Die meisten unter ihnen waren dann auch gleichzeitig als Lehrer am Konservatorium tätig. Je mehr wir uns dem Ende der Regierungstätigkeit König Karls I. nähern, desto mehr tritt der deutsche Einfluß zurück. Allmählich übernahmen die Rumänen die Führung. In den Nachkriegsjahren, unter der Nachwirkung der franzosenfreundlichen Kriegspsychose wurden viele Deutsche ausgewiesen, die Älteren beiseitegeschoben und keine neuen Kräfte mehr ins Land gelassen. Nach Wachmann kam Dimitrie Dinicu, und seit 1919 dirigiert George Georgescu das Philharmonische Orchester.

Viel schwieriger war die Entwicklung der Oper. Nach oftmaligen Versuchen und vielen Fehlschlägen wurde die vom Staat unterstützte Nationaloper erst nach dem Kriege im Jahre 1919 gegründet. Da der Idee einer Oper aber durch politische Intrigen und durch die Interessenwirtschaft einer aufs Verdienen mehr denn auf künstlerische Leistung sehenden Truppe großer Abbruch getan wird, so konnte bis heute keine gleichmäßige, in die Tiefe gehende Aufbauarbeit geleistet werden. Zu dem allen kommt noch, daß die Oper über kein eigenes Gebäude verfügt. Der Saal, in dem jetzt die „Rumänische Oper" spielt, ist zu klein und soll auch baufällig sein. Es bestehen aber Aussichten, daß sie in den nächsten Jahren ein eigenes, großes und würdiges Haus bekommt.

Ohne es zu wollen, vergleichen wir diese Verhältnisse mit denen anderer Hauptstädte, wobei aber dann Bukarest sehr im Nachteil wäre. Wir müssen darum immer der Geschichte und der Entwicklung dieser Stadt eingedenk sein, die erst durch die Vereinigung aller von Rumänen bewohnten Gebiete zu der Bedeutung kam, die sie heute, oft in übertriebenem Maße, hat, da sie keineswegs gerüstet war, es mit der Kultur der siebenbürgischen Städte aufzunehmen. (Wir müßten eigentlich transsylvanisch sagen an Stelle von Siebenbürgen, da wir damit das ganze ehemals zu Ungarn gehörige Gebiet bezeichnen.) Bukarest ist eine Stadt im Werden, eine Stadt, die auf ungesunde Art übermäßig rasch groß geworden ist, die im Stadtinnern rein jüdisch-amerikanisch ist, in den Vororten noch ganz den dörflich-patriarchalischen Urzustand gewahrt hat. So ist auch das ganze Musikleben auf rein kommerzielle Grundlage gestellt; es gehört zum guten Ton, diese oder jene Konzerte zu besuchen, so wie viele große Künstler jährlich einmal ein Konzert in Bukarest geben. Ein Blick auf das Publikum genügt, um erkennen zu lassen, daß eine Tiefenwirkung oder eine kulturelle Breitenwirkung gar nicht beabsichtigt ist.

Ähnlich wie mit der Oper ging es mit der Chormusik. Als im Jahre 1852 eine Handvoll Männer die „Bukarester deutsche Liedertafel" gründeten, folgten sie einem Zug der Zeit. Liedertafeln und Liederkränze wurden in allen deutschen Städten gegründet, so auch hier im damals wirk-

lich fernen Ausland. Diese Liedertafel war nun das Vorbild für die rumänischen Chöre, besonders für den ältesten unter ihnen, den Chor „Carmen" (1901 gegründet), der nach dem Vorbild der „Liedertafel" aufgebaut wurde und anfangs noch viele deutsche Noten von ihr geschenkt bekam. Heute haben sich diese Chöre von jedem deutschen Einfluß befreit und wirken für ihre nationalen Interessen. Daß aber ein kleiner Kreis von Liebhabern und vor allem die Deutschen, die sich besonders in den letzten Jahren in Bukarest angesiedelt haben (und das sind Tausende, von denen wieder viele unserem Volkstum verlorengehen werden!), keineswegs von dieser Musikkultur befriedigt sind, beweisen die Konzerte der Provinzchöre. Hier steht an erster Stelle das Wirken des deutschen Bach-Chores aus Kronstadt, der unter seinem Dirigenten MD. Viktor Bickerich die überhaupt ersten Aufführungen der Bachschen Passionen im Altreich brachte. Doch bleiben diese Aufführungen ohne rumänische Nachfolge, da sie einen ganz anderen Chorgeist zur Voraussetzung haben, als es ein mit südlichem Temperament mehr auf Äußerlichkeiten gehender Chor zu leisten imstande ist.

Wenn wir von der in letzter Zeit besonders großzügigen deutschen Musikpropaganda absehen (Furtwängler mit den Philharmonikern, die Frankfurter Oper, Wilhelm Kempff und andere große deutsche Künstler), so können wir eigentlich nur feststellen, daß noch eine starke Orientierungslosigkeit vorherrscht, die wir aber später bei der Behandlung der rumänischen Komponisten noch deutlicher sehen werden.

Wir erwähnten vorhin die Kirchenmusik und die Lautaren. Wie man weiß, gehören die Rumänen der griechisch-orientalischen Kirche an. Diese Kirche kennt keine Orgel, aber ebensowenig den Gemeindegesang. Die Lithurgie wird vom Priester und einem Chor oder dem antwortenden Kirchensänger gesungen. Nur reiche Kirchen können sich einen großen Chor leisten, kleine Kirchen haben meistens nur ein Vokalquartett, bei dem oft die abgrundtiefen Bässe auffallen. Jedoch sind auch diese Chöre neueren Datums, früher sangen nur die Kirchensänger, die in berühmten Kirchensängerschulen zusammengefaßt und ausgebildet worden waren. Noch heute wird im ganzen Altreich nur nach byzantinischen Neumen gesungen. Wir bringen eine Abbildung so einer Notierung, die natürlich den Rhythmus und die Tonhöhe viel abwechslungsreicher offenlassen, als es unsere abendländische Notierung kann. Um die Gesänge überhaupt richtig singen zu können, muß man in solchen Schulen großgeworden sein. Es hängt alles von der Intonation, dem eigenartig näselnden Timbre und den in Vierteltönen schwankenden Verzierungen ab, die nur vom Lehrer auf den Schüler weitergegeben werden können. Interessant ist noch, daß die Chormusik, der vierstimmige Chorsatz, in dem heute der Chor antiphonierend antwortet, gar nicht in der Art der griechisch-orientalischen Kirchenmusik liegt, da sie ja einstimmig ist. Man könnte höchstens im „Ison" eine primitive Zweistimmigkeit sehen. (Ison heißt der Grundton, den ein paar Knaben lang ausgezogen halten, während der Kirchensänger schon weiter seine Melismen schlingt.) So überkreuzen sich die Einflüsse der abendländischen Kirchenmusik mit den Traditionen der rumänischen Kirche, ähnlich wie wir es auch sonst im rumänischen Musikleben gesehen haben.

Ehe wir hier weitergehen und das heutige Musikleben betrachten, so wie es sich unabhängig von anderen Einflüssen zu entwickeln trachtet, ehe wir Richtungen aufzeigen, in denen sich die junge rumänische Komponistengeneration auszubreiten trachtet, wird es gut sein, die Quellen zu erforschen, aus denen die rumänische Musik kommt, die Musik zu betrachten, die alle Rumänen aller Gaue verbindet:

die rumänische Volksmusik.

Sehen wir genauer auf die volkspolitische Entwicklung, so stellen wir für das Fehlen jeder städtischen Musikkultur, wie wir es oben aufzeigten, fest, daß ja auch der Stand fehlt, der diese Musikkultur tragen kann und sonst trägt: der Mittelstand. Noch gibt es im Altreich keinen Mittelstand. Das Volk gliedert sich in 90 v. H. Bauern, dann die Beamten, von denen man nur sagen kann, daß sie sich noch nicht von den orientalischen Einflüssen freigemacht haben, und endlich eine dünne Oberschicht. Schon von den Beamten kann man sagen, daß sie entwurzelt sind. Dies gilt natürlich noch stärker von der Oberschicht. Die Vermittlerrolle zwischen dem Bauern, den Beamten und Regierenden hat der Kaufmann, im Altreich also beinahe ausschließlich der Jude.

Aus dieser sozialen Schichtung lassen sich leicht die Gründe für die oben angeführte Entwicklung beibringen. Ganz seinem Schicksal überlassen, schuf sich nun das Volk seine Musik, eine Musik, die in ihrer Unberührtheit und Fülle noch heute jeden Forscher überraschen muß.

Ohne hier in die Diskussion über den ethischen Ursprung der Rumänen eingreifen zu wollen, können wir doch auch von der Musik aus einige Schlüsse ziehen. Nach der offiziellen Kontinuitätstheorie wären die Rumänen die reinsten Nachkommen der alten Römer. Diese Theorie, um die sich die ganze junge Generation geschart hat, die geradezu zur völkischen Wiedergeburt der Rumänen

geführt hat, kann heute vom wissenschaftlichen Standpunkt kaum mehr aufrechterhalten werden. Zu diesen Ansichten gelangte vor allem der verstorbene Jassyer Universitätsprofessor Alexandru Philippide. Es wäre Sache eines rumänischen Musikwissenschaftlers, auf Grund der rumänischen Volksmusik Untersuchungen über den Ursprung des Volkes anzustellen. Sehen wir, was der eifrigste Verteidiger der Kontinuitätstheorie, Prof. N. Jorga, über die Ursprünge der rumänischen Volksmusik sagt: „Der Ursprung des rumänischen Volksliedes, wie auch der Ursprung der Volkslieder der benachbarten Länder, des serbischen Volksliedes, des bulgarischen Volksliedes, des griechischen Volksliedes, in vielen Gegenden auch des ukrainischen Volksliedes, dann und wann auch des magyarischen und slowakischen Volksliedes, dieser Ursprung muß in der alten Musik der Thraker gesucht werden. Die Thraker waren ein Volk, das sang (im Gegensatz zu den Römern, die unmusikalisch waren! L. S.), manchmal ein flammendes Lied, oft mitreißend, meistens aber melancholisch ..." (Aus „La musique roumaine", Paris 1925.) Aus dem Jahre 1937 stammen folgende Zeilen, einer Zeitungsnotiz entnommen: „Unsere Musik ähnelt in einigen ihrer Ausbrüche der Musik der Armenier, weil auch die Armenier, wie wir, Nachkommen der Thraker sind. Und einige ausschweifende Wehklagen aus der Wüste kommen wahrscheinlich von dem turanischen Einschlag der Skythen und daher die Ähnlichkeit mit den Wüstenliedern, die Massenet für seinen ‚Le Mage' gesammelt hat. Dies scheinen mir die Richtlinien zu sein für zukünftige Studien."

Also selbst Jorga zeigt hiermit die Richtlinien auf, nach denen gearbeitet werden soll. Bis heute ist hierin noch gar nichts getan worden, weil die Musikforschung noch ganz in ihren Anfängen steckt, kein Institut vorhanden und das Forschen um der Wahrheit willen noch unbekannt ist.

Folgende Zeilen stammen von einem deutschen Gelehrten, Dr. Fligier (Mitte des vorigen Jahrhunderts): „Die nationale Musik der Rumänen spricht ebenfalls dafür, daß sie Nachkommen der alten Thraker sind. Als ich das erstemal die halb wilden, halb traurig verzweifelnden Weisen der Rumänen hörte, wurde ich sofort an die halb orgiastische, halb traurige Musik der alten Thraker und Phryger erinnert, über die das Altertum so viel zu berichten wußte."

„Traurig waren die Lieder der Thraker, Phryger und nach Eustathius, der mit den letzteren verwandten Karer, elegisch sind die Nationallieder der Rumänen." (Aus: G. Breazul, Un Capitol de Educatie Muzicala, Cartea Romaneasca, Bucuresti.)

Diese ureingesessenen Völker, wie die Thraker und vor denen die Daken, wurden von römischen Beamten und deren herbeigezogenen, seit langem romanisierten Hilfsvölkern romanisiert, so daß heute noch viele Sitten und der Grundcharakter der Sprache (die Grammatik und die Ausdrücke des täglichen Lebens) lateinisch sind. Später mußten diese Völker die großen Slawenwellen über sich ergehen lassen, die biologisch Einfluß auf die Gestaltung des heutigen Typus gehabt haben. Obwohl ein großer Wortschatz von den Slawen übernommen wurde, wurde der lateinische Grundcharakter der Sprache nicht wesentlich beeinflußt. Auch hier sind Erscheinungen und Wirkungen nicht genau studiert. Jedenfalls herrschte die altslawische Sprache jahrhundertelang im Gottesdienst, so wie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die zyrillischen Buchstaben das Alphabet waren, in dem geschrieben und gedruckt wurde. Dies hat natürlich viel beigetragen, daß das Ausland in der rumänischen Sprache eine slawische Sprache vermutete, sah es doch nur das slawische Gewand. In der Musik mag nun mancher Grundzug slawischer Auffassung eingedrungen sein. Aber auch hier fehlen großzügige vergleichende Arbeiten, ja können erst nach und nach entstehen, da auch die Sammlertätigkeit noch jung ist, wissenschaftliche Auswerten aber selten sind.

Der rumänischen Volksmusik sind folgende Züge eigen: Ein großer Reichtum und Gleichartigkeit der Typen durch alle von Rumänen besiedelten Gaue. Am bekanntesten sind die Sammlungen des Ungarn Bela Bartok und Tib. Brediceanu, die überhaupt erst den Anstoß zu eigener wissenschaftlicher rumänischer Sammlertätigkeit gegeben hatten. Es gibt zwei Phonogrammarchive neueren Datums in Bukarest. Das eine vom Kultusministerium unter der Leitung von Prof. G. Breazul, der die Auswertung und Verarbeitung nach deutschen Methoden vornimmt (er ist Schüler der Berliner Universität), und das Archiv des Komponistenvereines unter der Leitung von Prof. Const. Broiloiu. Ich halte mich im folgenden an die Ergebnisse der Arbeiten Prof. Breazuls, mit dem ich längere Zeit gemeinsam auf diesem Gebiet gearbeitet habe. Für uns kommt vor allem die in deutscher Sprache verfaßte Schrift „Die Musikerziehung in Rumänien", Luceaferul 1936, in Frage, der wir auch manche musikalische Beispiele entnehmen.

Die rumänische Volksmusik ist noch ungebrochen lebendig und lebenspendend, obwohl sich in einigen Teilen des Landes schon Verfallserscheinungen zeigen. Hier ist die Rolle des Rundfunks besonders bedeutsam. Durch die zersetzende Kraft des Schlagers, der besonders von Juden erzeugt wird,

ist die Volksmusik vor allem in den entwurzelten Schichten der Städte, am meisten in Bukarest, in Mißkredit geraten. Mehr Übel noch als der Rundfunk richtet die Schallplatte an, die leichter und billiger bis in das fernste Dorf dringt und dort die Volksmusik verfälscht. Der Bauer wird nämlich durch diese Konservenmusik der eigenen Bemühung, Musik zu machen, enthoben, und hier liegt der Keim zum Verfall. Hat er doch schon bis jetzt einen Verfälscher seiner Musik gekannt und nicht abzuwehren verstanden: den Zigeuner. Der Zigeuner ist der Volksmusiker aller Balkanvölker und auch der Ungarn. Da sie als Berufsmusiker unentbehrlich sind, werden sie geduldet, obwohl sie jede Musik verzigeunern. Die Zigeuner haben nämlich keine eigene Musik, nehmen sofort jede Musik ihrer Gastvölker an, die sie dann auf ihre Art verdrehen. Die gewaltsamsten Verbiegungen kommen im Rhythmus vor, denn der Zigeuner kennt keinen inneren Rhythmus. Das mag alle befremden, die die so „berühmten" Zigeuner des Budapester Senders hören. Und doch ist es so, daß der Zigeuner wohl auf dem Hauptakzent immer da ist, was er aber aus dem wirklichen Rhythmus zwischen den beiden Akzenten macht, ist eine einzige Verzerrung. Viele ernste Forscher sehen in diesen Zigeunern eine große Gefahr für die Volksmusik. Ihre Stimme wird jedoch nicht beachtet. Diese Zigeuner heißen hier „Lautaren", von denen wir oben sprachen. Einige von ihnen sind berühmt gewesen, weil sie die einzigen waren, die noch alte vergessene Volkslieder sangen und spielten und sie so den ersten Sammlern (vor allem der Gedichte) weitergaben.

Es gibt auch Spielmänner, die aus den Reihen des Volkes kommen. Diese sind dann die echten Verkünder der rumänischen Volksmusik. Sie bilden, ähnlich den Zigeunern, kleine Kapellen, Taraf genannt, deren Besetzung wir bei der Besprechung der Musikinstrumente genauer sehen werden.

Wir wollen uns die einzelnen Volksliedtypen genauer ansehen, indem wir sie in zwei Gruppen gliedern: Lieder, die das ganze Jahr hindurch gesungen, und Lieder, die nur zu bestimmten Zeiten gesungen werden.

Zur ersten Gruppe gehören u. a. die Doinen, die Tanzlieder, die Liebeslieder, die Wiegenlieder, die Arbeitslieder, Balladen, Soldatenlieder, Totenklagen usw. Zur zweiten: die Colinden, die Sternlieder, die Bethlehemlieder und -spiele, der Plugusor, die Sorcova, brezaia, capra, Vasilca, bototeaza, salcia, der Lazarelul usw.

Man meint meistens die Doina, wenn man von rumänischer Volksmusik spricht. Prof. Jorga beschreibt sie in der oben angeführten Schrift (La musique roumaine) folgendermaßen: „Die ‚Doina' ist das Lied des Hirten. Sie ist das Lied der vereinsamten Melancholie, das Lied, das aus der Seele des Hirten quillt und alles auszufüllen scheint, was zwischen Erde und Himmel ist. Sie ist die langhinziehende Klage, die nichts in der Umwelt von ihrer tiefgreifenden Berührung unberührt läßt."

Hier eine Doina aus Oltenien, in der der Volksdichter den Wert der Doina besingt.





Zu deutsch: Seit ich klein war / singe und „sage" ich die Doina: / denn solange der Rumäne lebt / ist er auf die Doina stolz. / Die Doina entschädigt mich / für Steuern und Grundherrnabgaben. / Wenn meine Ochsen die Doina hören / ackern sie die Brache und nasses Ackerland / und ich besäe mir meinen Acker / während ich die Doina der Sehnsucht singe.

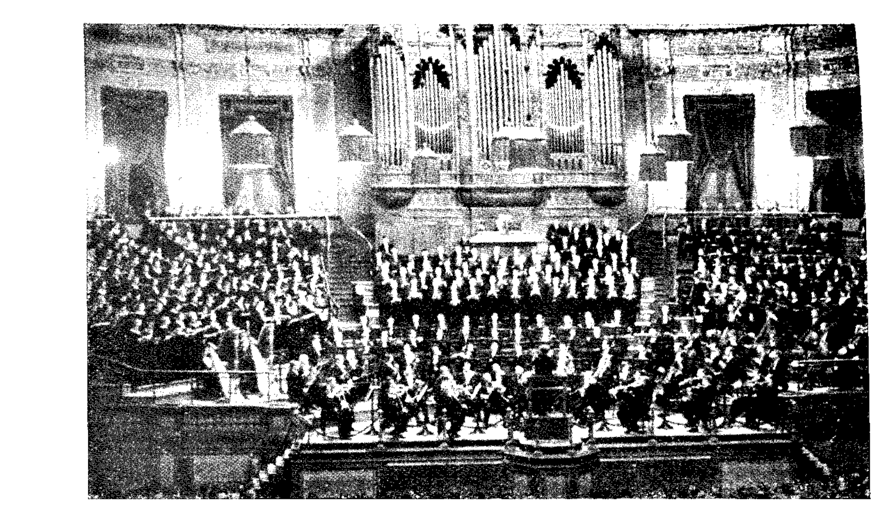
Noch ein Beispiel einer Doina, ebenfalls aus Oltenien, sehr interessant durch die pentatonische Form ihrer Melodie.



Zu deutsch: O Wäldchen, mein Freund / immer bist du mir Bruder gewesen. / Und Gutes hast du über mich erzählt / und vom Schlechten hast du mich behütet usw. (Aus: Breazul, Die Musikerziehung in Rumänien.)

Vasile Alecsandri (1821—1890), ein bedeutender rumänischer Dichter, war ein Bewunderer der Volkskunst. Er hat viele Volkslieder gesammelt, leider ohne ihre Melodien. Viele seiner Gedichte sind in der Volksliedform geschrieben, z. B. das Gedicht „Doina", das wir unten ungebunden übersetzt haben. Das Auffallende an allen rumänischen Volksliedern ist die Liebe zur Natur, die Verehrung des Waldes und aller Pflanzen. Die meisten Lieder beginnen mit dem Anruf irgendeiner Pflanze: Grünes Blatt der... und dann der Name einer Pflanze. Es herrscht hier die größte Buntheit der Bezeichnungen, die eine genaue Kenntnis der Pflanzen voraussetzen. Nun die „Doina" in volkstümlicher Art von V. Alecsandri:

Doina, Doina, süßes Lied,
Wann ich dich höre, kann ich nicht mehr fort,
Doina, Doina, feuriges Lied,
Wenn du klingst, hält es mich fest!
Wenn der Frühlingswind geht
Singe ich draußen die Doina,
Daß mich mit Blumen überschütten
Selbst die Nachtigallen.
Kommt dann der eisige Winter
Singe ich die Doina eingeschlossen im Haus,
Um mir die Tage zu versüßen,
Die Tage und die Nächte.



Das berühmte „Concertgebouw" in Amsterdam



Das Concertgebouw-Orchester und der Toonkunst-Chor

(Zu dem Aufsatz von Gottfried Schweizer über „Hollands Musikleben")

Volksmusik in Rumänien



Bucium-Bläser

Rumänischer Hirtenknabe mit seinen Schafen in den Karpaten, den „Tulnic" blasend

Volksmusik in Rumänien



Ein „Hora"



Calusar-Tänzer



Flötespielender Mann

(Zu dem Aufsatz von L. Schmidts über „Die Musikkultur in Rumänien")

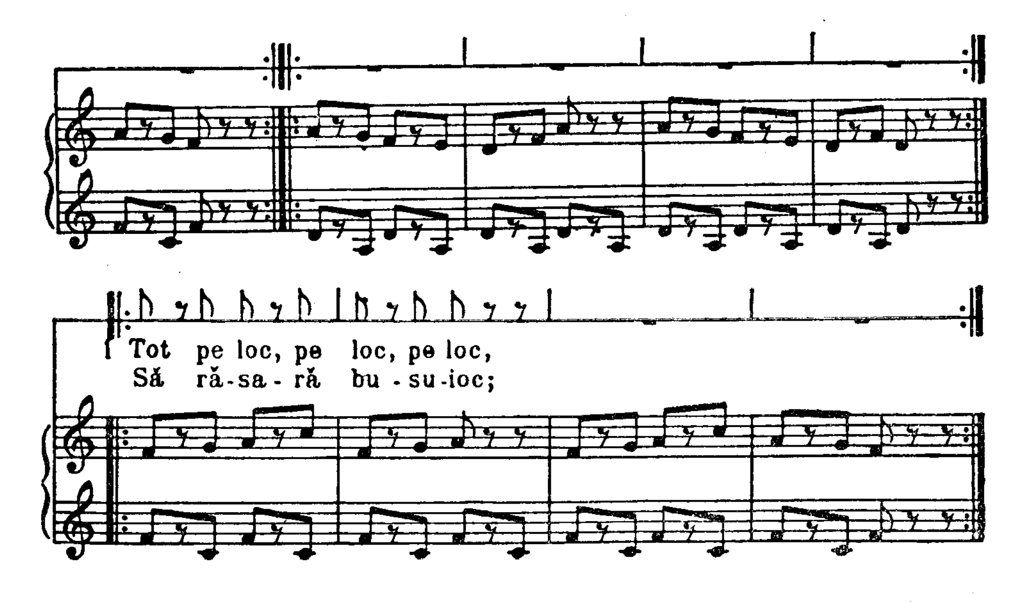
Bildarchiv „Die Musik"

Wie aber die Blätter im Walde grünen
Singe ich wieder die Doina mit frischem Mut.
Fällt das Laub dann ins Tal
Singe ich die Trauerdoina.
Ich singe nur die Doina, ich seufze meine Doina,
Die Doina allein hält mich noch aufrecht.
Ich singe die Doina, ich flüstre sie,
Nur mit der Doina lebe ich.

Ein ebenso weites, heute noch nicht übersehbares Gebiet betreten wir mit dem Tanzlied. Der Tanz spielt eine ganz große Rolle bei den Rumänen. Der Übergang vom Kindesalter zum erwachsenen Menschen, der Eintritt in die dörfliche Gemeinschaft geschieht beim Tanz, d. h. dann, wenn es dem Burschen oder dem Mädchen zum erstenmal gestattet wird, an der großen „Hora", dem Reigentanz am Sonntagnachmittag, mitzutanzen. Eine Hochzeit erhält ihre dörfliche Anerkennung erst mit dem Brauttanz (Hora miresei). Der rumänische Tanz ist ein Reigentanz, meist im Halbkreis, der sehr selten und auch dann nur für kurze Zeit in einen Paartanz übergeht. Man hält sich bei der Hand, paarweise oder nur Männer allein beim Männertanz, im Schultergriff, bildet große Kreise, die sich nun mit oder gegen die Sonne im Kreise drehen, und zwar mit vielerlei Schrittarten, rasch oder langsam. Jeder Tanz dauert sehr lange. Überall in Rumänien tanzen noch die Calusari, bunt angezogene junge Männer, mit Blumenkronen auf den Fellmützen und Schellen an den Beinen. Ihre Tänze sind besonders schwierig und kunstreich und haben noch ganz den Charakter von Beschwörungstänzen. Während des Tanzes werden gellende Rufe ausgestoßen, die oft in lustige und obszöne Ausrufe übergehen.

Eine Hora mit Ausrufen aus der Bukowina:







/ Auf der Stelle, auf der Stelle / blühe das Basilienkraut; / blühe immer eine einzige Blume / und rieche nach Rosen. /

Schlage mit dem Fuß auf den Boden, / daß uns der heilige Gott höre. / Auf den Boden mit dem Fuß, / daß das Fennichgras wachse;

Daß immer ein Büschel wachse / und nach Basilien rieche. / Hei, nun singe, singe, singe, / denn im Sommer werde ich es dir mähen.
Ich werde dir Heu mit Blumen mähen, / daß du für die Feiertage hast. / Ich werde dir das Heu bei Tau noch mähen, / bis die Sense entzweibricht. /
(Aus: Breazul, Die Musikerziehung in Rumänien.)
Manchmal gehen diese Rufe in ganze Lieder über wie im folgenden oltenischen Tanz:

Allegro

A! 1. A-lu-nel dă-ră-pă-nat, Drag mi-e nei-ca
sprân-ce nat ___ Şi ră-văr-sat de bu-bat
Şi cu pă-ru' ___ i-ne-lat. *A-lu-nel, A-lu-nel,*
of! of! of! A-lu-nel, A-lu-nel, of! of! of! Ii! *)

*) Ausruf

Das Haselnußsträuchlein (mit Ausrufen)
(Tanz aus Oltenien)
Verwelktes Haselnußsträuchlein,
Ich liebe den buschigen Freund
Voll mit Blatternarben
Und das Haar geflochten.

Wer tanzt und nicht dabei singt,
Dem soll der Mund krumm werden;
Denn so ist das Oltenierspiel,
Wenn ist es höre, werde ich froh.

Meine Mutter hat mich beim Mond geboren,
Daß ich immer guten Mutes sei.

Meine Mutter hat mich auf dem Maisboden [geboren,
Damit ich Calusartänzer werde.

Haselstrauch mit Haselnüssen,
Komm zum Freund, mein Junge,
Durch Wäldchen und Tälchen
Sollst du immer mit ihnen spielen.

Eine Gelegenheit, bei der viel gesungen wird, bietet die Spinnstube (Sezatoare). Dort werden dann außer Liebesliedern viele Scherzlieder gesungen, Märchen erzählt usw. Liebeslieder (cântece de dragoste) oder oft, ohne bestimmten Inhalt, einfach Lied (cântec) genannt. Das Gebiet ist unübersehbar weit. Hier vielleicht nur ein Beispiel:

DUCE-M'AŞ
(Cântec din Transilvania)



Ich möchte gehen
(Lied aus Siebenbürgen)
Ich möchte gehen, und immer gehen,
Damit mich die Sehnsucht nicht mehr erreicht.
Ich möchte gehen auf weitem Weg,
Damit mich die Sehnsucht nicht mehr einholt.
Ich möchte gehen in die Ewigkeit,
Damit die Sehnsucht nichts mehr von mir weiß.
(Aus: Breazul,
Die Musikerziehung in Rumänien.)

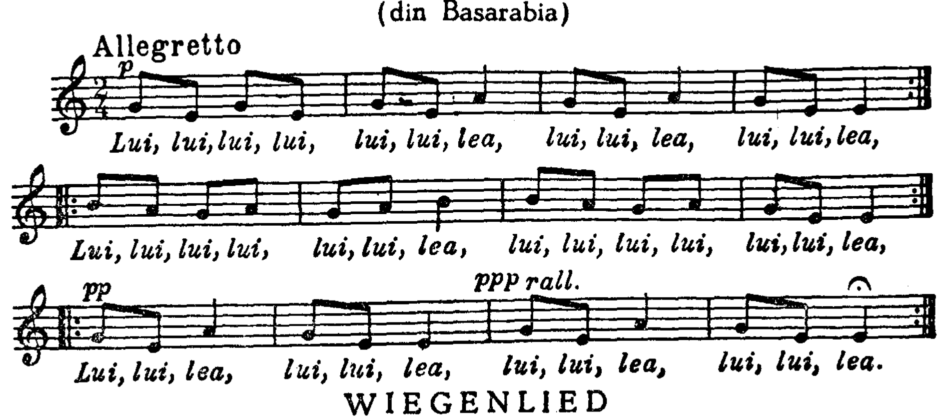
Die Soldatenlieder haben meistens traurigen, doinaartigen Charakter. Eine Sondergruppe bilden die Wiegenlieder und die Totenklagen, die ja an die beiden Ereignisse der Geburt und des Todes gebunden sind. Wieder zwei Beispiele aus Breazuls Buch: (Siehe Seite 20).

Klagelied
(aus Bessarabien)
Mütterchen, Mütterchen,
Was sah ich am Totenacker?
— Es wächst Gras und Wermut;
Das Gras wächst und blüht,
Mein Mütterlein verwest... usw.

Besonders interessant ist die schlichte, aus der Rufform entwickelte Pentatonik des Wiegenliedes. Die Totenklagen werden nur von Frauen gesungen.

Die Balladen werden vom Volk „alte Lieder" genannt und meistens bei Familienfesten, bei Hochzeiten und großen Gastereien gesungen. Sie dauern oft stundenlang, werden mit „Vivat"melodien und Glückwünschen unterbrochen. Oft werden die Balladen von Instrumentaleinleitungen eingeführt, die taxâm heißen. Die Melodien sind im allgemeinen einfach, gehen oft für ganze Zeilen in eine Art Parlando über, für das das Volk einen eigenen Ausdruck hat: se basmeste — im Märchenton sprechen. Die Balladen haben legendaren, historischen oder manchmal heiduckenartigen Inhalt. (Die Heiduckenlieder sind Lieder, die die Heldentaten der Heiducken, jener räuberischen Verteidiger

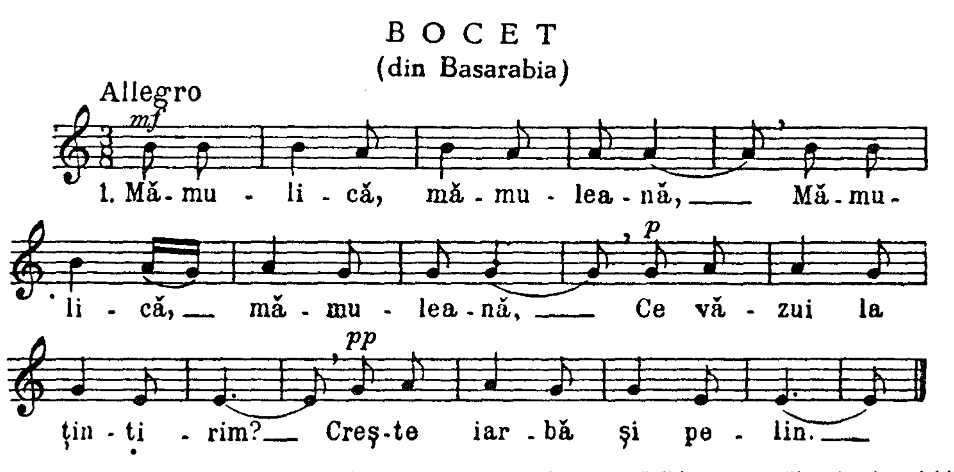
CANTEC DE LEAGAN
(din Basarabia)



WIEGENLIED
(aus Bessarabien)

(Lui, lui, lea..., in Wiegenliedern gebrauchte Silben)

BOCET
(din Basarabia)



gegen das Türkentum und griechischen Fanarioten, besingen.)

★

Ehe wir zu den zeitlich gebundenen Liedern weitergehen, wollen wir an Hand der obigen Beispiele einige allgemeine Betrachtungen machen. Das rumänische Volk kennt nur zwei Versarten: fünf- oder siebensilbig (sechs- oder achtsilbig, wenn es ein weiblicher Vers ist). Die Melodien sind sogenannte unendliche Melodien, d. h. es fehlt ihnen meistens unsere Diatonik und vor allem das harmonische Gefühl. Sie sind reine Melodien, unerhört reich gegliedert in winzigen Tonunterschieden, mit vielen Verzierungen, die von Strophe zu Strophe verändert werden. (Die moderne Notierung kann natürlich nur annähernd die wirkliche melodische Linie wiedergeben.) Oft entgehen unserem Ohr die feineren Tonunterschiede. Schwierig ist auch der eigenwillige, freie Rhythmus zu erfassen, da unser Ohr von den gleichmäßigen Zweier- oder Dreiertakten, die seit der Klassik alleinherrschend geworden sind, für kompliziertere Rhythmen abgestumpft ist. Nach dem Vers sind es ein-, zwei-, drei-, vier- und selten fünfzeilige Melodien, meistens eine Zeile davon den Kehrreim bildend. Die Melodie wird immer wiederholt, bis das Lied zu Ende ist. Noch deutlicher wird das Wesen der unendlichen Melodie bei den Tanzweisen, die ebenso unendlich reich und verschieden sind wie die Lieder, meistens sehr lebhaft. Sie

werden oft stundenlang wiederholt, solange der Tanz dauert, d. h. bis die Tänzer vor Müdigkeit nicht mehr tanzen können. Unvermittelt wird dann an alle Tänze eine Art Kadenz angehängt, drei akkordische Schläge, die in keinem Zusammenhang mit der Melodie stehen. Dies ist auch einer der Gründe, warum uns die Melodien so fremd und beziehungslos erscheinen, haben wir doch das Wesen der unendlichen Melodie außer beim Kinderlied ganz verlernt.

Damit im Zusammenhang steht auch, daß die Melodie nicht textgebunden ist. Wohl wird sich das Volk niemals täuschen und etwa den Text einer Doina auf die Melodie einer Colinde singen! Aber innerhalb des Liedes ist jede Textunterlegung gestattet. Wenn wir also eine vierzeilige Melodie haben, so ist es sehr unwahrscheinlich, daß die Textunterlegung in der Form a, b, c, d geschieht. Vielmehr wird das Gewöhnliche sein: a, a, a, b oder a, a, b, b oder a, a, b, c. In der Fortsetzung dann oft: b, b, b, c oder b, b, c, c oder c, c, d, e und so weiter.

Wir gehen nun zu den zeitlich gebundenen Liedern über und stellen fest, daß sie im allgemeinen religiösen Inhaltes sind. Da die Kirche den Gemeindegesang nicht gestattet, so hat sich das Volk Lieder geschaffen, die ihm erlauben, seine religiösen Gefühle auszudrücken. Die weitaus größte Gruppe bilden die Colinden.

In dem Wort Colinden finden wir das lateinische Calendae (Festum Calendarium) wieder, das die antiken Volksfeierlichkeiten bezeichnete, die zum Jahresbeginn stattfinden. (Calendae waren ursprünglich der jeweils erste Tag eines jeden Monates.) Sabin V. Dragoi, der rumänisch-banater Komponist und Volksliedsammler, teilt in seinem Buch „303 Colinde" (Scrisul Românesc) seine Colinden in zwei Gruppen: „a) Colinden heidnischen (weltlichen) Ursprungs oder die eigentlichen Colinden, deren Texte Legenden und Balladen von hohem Wert sind, und b) Sternlieder oder Colinden christlichen Ursprungs. Diese sind später geschrieben worden von verschiedenen Kirchensängern und Geistlichen, sowohl als Text wie als Melodien. Sie wurden zu erzieherischen und Propagandazwecken geschrieben, sind also tendenziös. Die Verse sind in Strophen (die rumänische Volksdichtung kennt nur den fortlaufenden Zweizeiler. L. S.). Die Musik wieder ist nicht rumänisch. Wenn man aber dagegen hält, daß auch sie durch die Jahrhunderte verändert worden sind, daß viele von ihnen ziseliert sind und nach dem Volksgefühl umgeändert worden sind, so haben wir sie auch gesammelt, weil das Volk sie also angenommen und somit geheiligt hat."

Wir können hier keineswegs auf alle Einzelheiten eingehen. Eine besonders wichtige sei aber hervorgehoben: Die rumänische Volksmusik bevorzugt in auffallender Weise altgriechische Tonarten und fallende Melodik. Es mögen nun einige charakteristische Beispiele folgen. Zu Weihnachten singen vor allem die Kinder die Sternlieder. Sie bauen sich einen großen leuchtenden Stern und gehen dann von Haus zu Haus. Für ihr Singen bekommen sie dann Kuchen oder kleine Geldgeschenke.

Größer ist die Schar junger Leute, die die Colinden singen und die Weihnachtsspiele spielen, „Vicleimul" (Bethlehem) oder „Irozii" (die Herodes!) genannt. Es wird dann kostümiert die Weihnachtsgeschichte dargestellt. Zwischendurch singt man verschiedene dazu passende eigene Melodien. Der Ursprung der Weihnachtsspiele ist noch nicht genau geklärt. Interessant ist, daß in Hermannstadt in Siebenbürgen bis zur Mitte des vorigen Jahrhundert ein solches Weihnachtsspiel in deutscher Fassung überliefert war und gespielt wurde. Da diese Weihnachtsspiele eine geschlossene Siedlungskultur voraussetzen, sie in ihrer Ausdrucksweise ganz christlich sind und auch die Namen der drei Könige aus dem Morgenland in der deutschen Form: Baltazar, Gaspar, Melhior erscheinen, so ist es höchst wahrscheinlich, daß die Weihnachtsspiele mit den Deutschen ins Land gekommen und von den Rumänen übernommen worden sind. Wir stehen mit dieser Annahme nicht allein, da selbst namhafte rumänische Gelehrte diese Hypothese nicht von der Hand weisen.

Hier eine Weihnachtscolinde: (Siehe Seite 22 oben.)

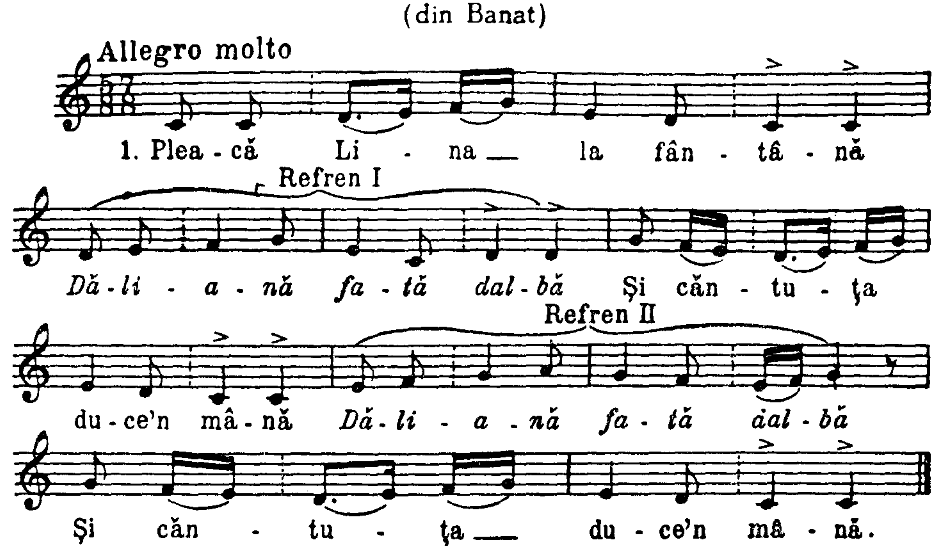
Colinde des Mädchens
(aus dem Banat)

Geht die Lina zu dem Brunnen,
Trägt den Eimer in der Hand,
An den Brunnen bei dem Walde,
Wo das Wasser leise fließt.
Fand das Wasser trübe
Und den Brunnen schon umringt
Von drei Pferden und drei Burschen,
Drei hübschen Rumänen...
usw.

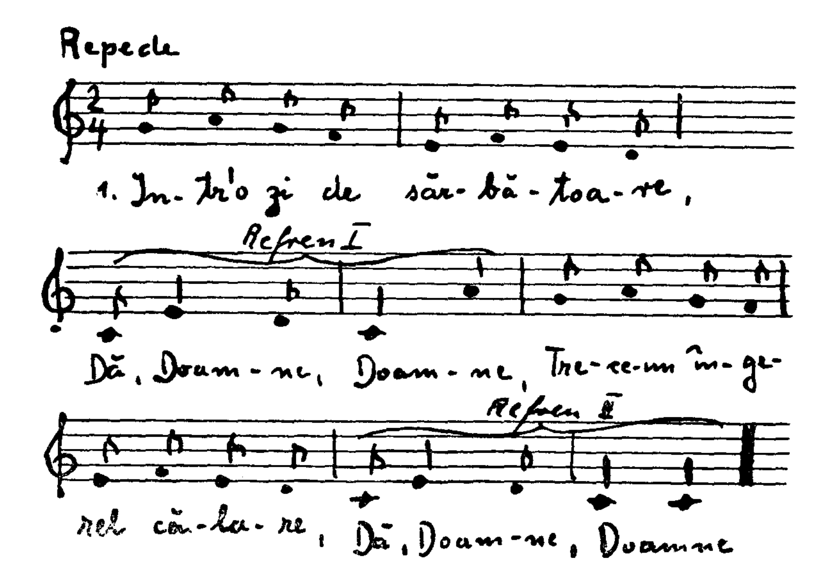
(Aus Breazul,
Die Musikerziehung in Rumänien.)

Am Altjahrsabend zieht die Jugend mit dem „kleinen Pflug" durch das Dorf. Mit der Peitsche wird ausgiebig geknallt, auf dem Buhaiul (s. Abbildung) rauhe Töne hervorgebracht, dazu wird mit Glocken geläutet. Die Kinder brechen in Schreie aus, wie wenn sie Ochsen antrieben, und rufen dazu ihre Verse. In größerem Ausmaß

COLINDA FETEI
(din Banat)



wiederholt sich diese Sitte beim „großen Pflug" (plugul cel mare), der am Neujahrsmorgen von der älteren Jugend wiederholt wird. Man erkennt leicht die Reste eines Fruchtbarkeitszaubers sowie die Dämonenabwehrmaßnahmen einer noch heidnisch empfindenden Volksgemeinschaft.
Aus: Breazul, Colinde, Scrisul Românesc, einen „kleinen Pflug" Plugușor (aus Muntenien).



An einem Festtag / immer wiederkehrenden Kehrreim: Gib Herr, Herr / kam ein reitender Engel vorbei / und so rasch ritt er vorbei, / daß die Erde erzitterte. / Er begegnete unserem Herrgott. / Der Herrgott fragte ihn: / „Wohin gehst du, Engel?" / — „Ich gehe, Herr, bis zum Paradies, / um zehn Kinder auszuwählen, / alle mit Peitschen aus Weidenholz, / damit sie knallen und klatschen,

/ daß der kleine Pflug losziehe. / Der kleine Pflug mit sechs Ochsen, / Öchslein geführt von uns. / Die Öchslein bei den Rädern / mit Hörnern aus Stein. / Die Öchslein aus der Mitte / mit Hörnern aus Feuer. / Die Öchslein vorneweg / mit vergoldeten Hörnern."

Mögen alle aus diesem Hause leben / und froh gedeihen.

Wir müssen es uns aus Raumgründen versagen, für die Colinde außerhalb der Weihnachtszeit — die Sitte der Colinden erstreckt sich bis Ostern — immer ein Beispiel zu geben. Es mögen nun einfach die Namen erklärt werden.

Sorcova: Stäbchen oder grüner Apfel-, Birnen-, Kirschen- oder Pflaumenzweig, der mit Papierblumen und Flittergold umwunden ist. Mit dem Stäbchen gehen die Kinder am Neujahrsmorgen (dem Tag des heiligen Vasile), schlagen leicht dem zu Beglückwünschenden auf die Schulter, wünschen ihm viele glückliche Jahre und singen evt. ein Liedchen. Diese Sitte ist nur in Muntenien verbreitet.

Vasilca: heute mehr eine Zigeunersitte. Sie tragen auf einem Untersatz einen mit Blumen und Bändern geschmückten Schweinekopf. (Das Schwein war seit jeher Glücks- und Reichtumssymbol.) Dies geschieht am Altjahrsabend, aber in der Bedeutung als Abend auf den heiligen Vasiletag. Sitte der Fülle und des Überflusses. Immer werden dazu Glückwünsche gerufen.

Boboteaza: Das Fest der Wasserweihe am 6. Januar zum Andenken an die Taufe Jesu.

Salcia: Glückwünsche unter den Streichen von Weidenzweigen am Samstag vor Palmsonntag. Dann geht der Kirchensänger, von den Kindern umgeben, umher, und während er singt, verteilt er die Weidenzweige.

Lazarelul: Lied, gesungen von Mädchen am Tag vor Palmsonntag, dem Samstag des heiligen Lazar.

Dann noch die Colinden am Palmsonntag selber und endlich die Ostercolinden. Diese Ostercolinden sind wieder rein christlich und behandeln die Auferstehung des Heilandes. In einigen findet man auch Reste alter Passionsspiele.

Am Karfreitag wird dann noch in der Kirche selber der sogenannte „Prohod" gesungen, d. h. der Gottesdienst der Grablegung. Es singen meistens Kinder den Prohod, der in ungezählten Strophen die Ereignisse des Karfreitags besingt. Es ist dies das einzige Mal, wo die Gemeinde singend in den Gang der Lithurgie eingreift. Der Prohod ist rein kirchlicher Gesang.

In Kürze noch die Instrumente. Vor allem die Hirtenflöten mit 6 Grifflöchern; die Doppelflöte (die eine Flöte, ohne jedes Griffloch, bläst ununterbrochen den Grundton mit); eine Art Altflöte (caval), manchmal mit 5 Grifflöchern; die großen Blasinstrumente, Alphörner, bis zu 3 Meter: der Tulnic und der Bucium, die nur einige tiefe Naturtöne bringen. Der Nai, die altgriechische Panflötenreihe, bis 2 Oktaven umfassend. Die Geige; als Zuschlaginstrument die Cobza, ein lautenartiges Instrument mit 6 Saiten, mit dem Gänsekiel gerissen; die Baßgeige meistens nur mit 2 Saiten, die auch nicht gegriffen werden, da, wie gesagt, das harmonische Gefühl nur rudimentär entwickelt ist, man also nur den Rhythmus verlangt. Der Buhaiul ist beim Plugusor erwähnt worden. Die Musiker sind im „Taraf" zusammengefaßt, der meistens einen Geiger, einen Cobzaspieler, einen Baßgeiger und einen Cembalisten (Hackbrett) umfaßt. In einigen Gegenden ist noch der Dudelsack in Gebrauch.

Die Rumänen stehen heute vor folgenschweren Fragen in der Entwicklung ihrer Kultur. Die Bauernbevölkerung (und das ist die überwiegende Mehrzahl) besitzt also heute noch eine durchaus arteigene volkstümliche Kultur, auf die künstlich eine Stadtkultur draufgepfropft worden ist, die innerlich nichts mit dem Volk gemein hat. Diese städtische Zivilisation ist im wesentlichen noch nach französischem Vorbild ausgerichtet (oft ganz unbewußt) und schädigt in unglaublicher Weise die echte rumänische Volkskultur. Um nur ein Beispiel zu geben: Die rumänische Volksmusik ist einstimmig, linienhaft, wortgebunden. Die ganze rumänische Kunstmusik versucht die Melodien mit französisch-romantischer Begleitung und macht Lieder (im Schubertschen Sinne) daraus. Noch komplizierter wird der Fall, wenn so eine kleine vierzeilige Melodie zu großen Orchesterrhapsodiethemen aufgeblasen wird, die dann im günstigsten Falle im Sinne einer Lisztschen Rhapsodie verarbeitet werden. Es herrscht also hier noch das absolute Suchen vor. Da 80 v. H. der rumänischen Komponisten in Paris auf der „Schola Cantorum" und persönliche Schüler von Vincent d'Indy waren, so kann man eigentlich sagen, es wird in jeder Stilrichtung versucht und dann alles ver-d'Indysiert. Es fehlt eben der große Komponist, der, wie Dvorak z. B., seinem Volke die nationale Kunstmusik schenkt. Anderseits zerstören diese Zivilisationsapostel die Volksmusik durch Nichtverstehen ihrer Aufgabe. Im Heer, in den Jugendorganisationen, überall in der Schule wird Musik gemacht, werden Lieder gesungen, die wir als veralteten deutschen Romantismus bezeichnen müssen, der natürlich gar keine Beziehungen zur rumänischen Volksmusik hat.

Zur Kunstanschauung Verdis

Von Günter Engler, Breslau

Man darf getrost behaupten, daß es eine eigentliche Verdi-Forschung — wie man etwa von einer Wagner-Forschung spricht — selbst heute, fast vierzig Jahre nach dem Tode des Meisters, nicht oder nur in sehr bescheidenem Ausmaß gibt. Die weitaus größte Zahl der Arbeiten über ihn sind Biographien, und auch unter diesen sind nur ganz wenige wissenschaftlich brauchbar[1]). Vor allem fehlt noch längst jene abschließende, allgemeingültige Darstellung seines Lebens, wie sie für Mozart etwa die Biographie von Abert ist. Sie konnte bei Verdi bisher noch nicht geschrieben werden, da noch längst nicht alles biographische Material bekannt, d. h. gesichtet und veröffentlicht ist. Die Archive von Sant' Agata und sicherlich auch die der Scala und des Hauses Ricordi bergen hier noch große und wichtige Schätze, deren Herausgabe auf die Initiative der Kgl. Ital. Akademie hin in Angriff genommen werden soll. Der Herausgeber, Alessandro Luzio-Mantua, hat in der ersten dieser Veröffentlichungen, den „Carteggi Verdiani" (Rom 1935), eine Gesamtausgabe der Verdi-Briefe in Aussicht gestellt. Schlimm ist es endlich um die Werke selbst bestellt. Gedruckte Partituren der Frühwerke gibt es überhaupt nicht mehr, Zweitfassungen („Macbeth", „Simone Boccanegra") sind in den vorliegenden Ausgaben von den Erstfassungen nicht sauber unterschieden, die zahlreichen Jugendwerke aus der Zeit in Busseto noch nie der Öffentlichkeit freigegeben. Unter diesen Umständen mag eine Darstellung der Kunstanschauung des Meisters, soweit sie aus den Briefen und den Notizen seiner Freunde erkennbar wird, nicht ohne Interesse sein.

Es muß betont werden, daß die gesamte Kunstanschauung Verdis, insbesondere seine musikalischen Anschauungen und Grundsätze, von einer vollkommenen Geschlossenheit und Folgerichtigkeit sind, wie sich überhaupt in allen Aeußerungen seines Geistes eine großartige Einheitlichkeit des Denkens, eine geschlossene innere Logik offenbart, unbeschadet der Tatsache, daß er seine Gedanken stets aphoristisch und in Verbindung mit einem konkreten Einzelfall äußerte und daß er sich (aus Abneigung gegen „Theorien") bewußt von jeder konstruktiven Systematik fernhielt. Aus dieser seiner Zurückhaltung haben die zeitgenössischen nichtitalienischen Kritiker im Gefolge von Hanslick und Kretzschmar geschlossen, er sei ein ungeistiger, drauflosschreibender Musikant, und ihn gern mit dem Beiwort „naiv" belegt, das in jener Zeit des Psychologismus fast den Charakter einer Beleidigung hat. Der Grund für sein Schweigen war aber nicht mangelndes Denkvermögen (denn das ist es, roh gesagt, was man ihm jenseits der Alpen andichtete), sondern persönliche Bescheidenheit („io non approvo questo scrivere delle proprie cose"). Um so wichtiger erscheint bei einer solchen Persönlichkeit die Aufgabe der Forschung, die verstreuten Perlen zu sammeln und die den einzelnen Gedankengängen innewohnende Ordnung zu erkennen.

Im Mittelunkt der musikalischen Anschauungen Verdis steht naturgemäß das **Problem der Oper**. Doch übernimmt er diese traditionelle Musikform nicht kritiklos, sondern setzt sich mit ihrem Wesen auseinander und erkennt, daß die Oper die dem italienischen Gefühl angemessenste musikalische Ausdrucksform ist. Am Anfang seiner Gedankengänge steht die axiomatische Erkenntnis, daß jede Kunst ihren eigenen völkischen Charakter tragen muß: „Wenn der Genius der Nation in der Musik nicht deutlich hervortritt, so ist sie ohne Reiz und Wert", und: „Die Kunst ist universal, niemand glaubt das mehr als ich; aber es sind die einzelnen Menschen, die sie ausüben; und ebenso wie die Deutschen andere Ausdrucksmittel haben als wir, so liegt auch innen etwas anderes." Diese völkische Eigenart aber erkennt er als bestimmt durch das **Musikgefühl**, das dem Angehörigen eines Volkes eingeboren ist und das man darum nicht verleugnen kann, ohne sich selbst aufzugeben. Darum ist die Verletzung des Musikgefühls für ihn geradezu ein Verbrechen, und in der Zeit, da Wagner sich in Italien durchsetzt und allgemein nachgeahmt wird, nimmt Verdi oft genug Gelegenheit, dieses „delitto musicale" den Komponisten der jüngeren Generation vorzuwerfen: „Wenn die Deutschen, von Bach ausgehend, zu Wagner gekommen sind, so tun sie das als gute Deutsche, und es ist in Ordnung; aber wenn wir, Nachfahren eines Palestrina, Wagner nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen und tun etwas Unnützes, ja Schädliches." Denn er hat erkannt, daß das bestimmende Element seines heimatlichen Musikgefühls die **Liebe zum Gesang** ist, „deren Ausdruck die Oper ist". Hier also ist die Idee der

[1]) Die bisher eingehendste und genaueste ist die von Carlo Gatti, Mailand, 1931; unter den deutschen knapp, aber verläßlich die von Herbert Gerigk, Potsdam, 1932.

Oper in die Gedankenreihe eingebaut, so findet sie ihre Begründung.
Verdi erfaßt die Oper in echt italienischer Weise nicht als eine Mischform, sondern einen höheren und kultivierteren Ausdruck seiner heimatlichen Liebe zum Gesang und auch der Darstellungsfreudigkeit seines Volkes. Als völkischen Gegenpol stellt er ihr die deutsche Instrumentalmusik gegenüber: „Unsere Musik, zum Unterschied von der deutschen, die mit den Sinfonien in den Konzertsälen, mit den Quartetten in der Wohnung leben kann, die unsere, sage ich, hat ihren Sitz vor allem im Theater." Wohlverstanden ist damit von ihm kein Werturteil abgegeben — Verdi hat immer offen erklärt, daß er der deutschen Musik sehr viel zu verdanken habe, daß er Bach und Beethoven neben Palestrina als die Größten verehre und daß besonders der erstere bis ins hohe Alter sein Lehrmeister gewesen sei —, es handelt sich ausschließlich um die Zuordnung zu dem einen oder anderen Volkstum im Sinne einer artgemäßen Ausdrucksfähigkeit.

Doch Verdi geht noch weiter zurück. Er fragt, wo der Grund für die völkischen Eigenarten und damit auch für das verschiedene Musikgefühl liegt, und findet ihn im Gesetz der Umgebung: „Diese Musik geht an in deutscher Umgebung, bei uns nicht", äußert er über eine Aufführung der „Walküre" in Turin, und zu den Freunden heißt es einmal: „Meint Ihr, unter dieser Sonne und unter diesem Himmel hätte ich den ‚Tristan' oder den ‚Ring' schreiben können?" Wir vermeinen in diesem häufig geäußerten Gedankengang einen Einfluß der Geschichtsbetrachtung Hippolyte Taines zu erkennen, der indessen im einzelnen biographisch noch nicht nachweisbar ist.
Ist so die Oper als spezifisch italienische Ausdrucksform der Musik erkannt und begründet, so befassen sich weitere Aeußerungen mit den Elementen, aus denen sie sich zusammensetzt. Und hier muß vor allem die grundlegende Idee herausgestellt werden, die man Verdi lange Zeit völlig abgesprochen hat: die Idee des Dramatischen in der Oper. Verdi hat es selbst deutlich ausgesprochen, daß für ihn die Oper immer und ausschließlich Musikdrama ist, dies allein will er unter dem Begriff „Oper" verstanden wissen („opera, ossia dramma scenico-musicale"). Diese Anschauung ist auch nicht auf den oft zitierten und vergeblich zu suchenden Wagnerischen Einfluß zurückzuführen, sondern läßt sich in den Briefen bis in die vierziger Jahre zurückverfolgen; anderseits bleiben die Mittel, mit denen das dramatische Geschehen wirksam gemacht wird, nach des Meisters Überzeugung auch in den Spätwerken die gleichen. Wir erinnern an die trockene Antwort, die Hanslick bei seinem Besuch in Sant' Agata erhielt, als er einige Worte über Wagnerischen Einfluß in den Werken seit „Aida" fallen ließ: „Singstimme und Melodie bleiben für mich immer die Hauptsache."

Mit dem Begriff des „szenisch-musikalischen Dramas" ist das Wesen der Oper für Verdi bestimmt, und diesem Begriff ordnen sich die übrigen Elemente bedingungslos unter. Der Inhalt des szenisch-musikalischen Dramas ist ihm das Dramatische schlechthin, das sich in Charakteren und Situationen äußert; es hat nichts zu tun mit dem Begriff der äußeren Handlung, sondern meint ausschließlich den Komplex der inneren Beziehungen, in denen die handelnden Personen zueinander stehen und die sich aus ihren Charakteren innerlich notwendig formen müssen. Somit ist auch der Text einer Oper für Verdi nicht „das Drama", wie es die landläufige Auffassung ist, sondern eine seiner Ausdrucksformen und steht gleichberechtigt neben Musik und szenischer Wiedergabe. Diese drei Ausdrucksformen unterstehen gleichermaßen dem Gesetz des Dramatischen, das als oberste Richtschnur jede Einzelheit der Gestaltung bestimmt; nur ihr einheitliches Zusammenwirken kann die Absichten des Künstlers, d. h. die dramatische Idee Gestalt werden lassen, und daher rührt Verdis Forderung nach dem Komponisten, der zugleich Textschreiber und Regisseur sei: „Für diese Opern, die, seien sie gut oder schlecht, mit besonderen Absichten geschaffen sind, bedarf es eines überlegenen Geistes, der außer einer nicht gewöhnlichen musikalischen Ausdeutung auch Kostüme, Bühnenbilder, Kulissen, Regie usw. regelt." Er selbst hat diesen neuen Typ als erster verwirklicht, sein Einfluß auf die Textgestaltung ist bekannt und geht noch viel weiter, als gemeinhin angenommen wird. Namentlich bei „Aida", dem unvollendeten und vernichteten „Re Lear" und dem Schluß des „Trovatore" zeigt der Briefwechsel mit den Librettisten, daß der Meister bis zum einzelnen Wort hinab selbst bestimmt und formt. Ähnlich steht es um die Wiedergabe. Verdi hat die Erstaufführungen seiner Werke streng überwacht, ja häufig selbst geleitet. Er hat einen bestimmten Stil der Darstellung nach seinen Ideen neu geschaffen und die ganze damalige Bühnenpraxis in Italien zur Verwirklichung seiner Forderungen über den Haufen geworfen. Die Einheit der Wiedergabe verlangt ein Zusammenwirken von Bühne und Orchester, von mimischer und szenischer Darstellung. Immer wieder muß Verdi seinen Darstellern predigen, daß dies die dra-

matische Wirkung schaffe „und nicht die rein musikalische Wiedergabe von Cavatinen, Duetten, Finali usw."!
Die Ausrichtung der drei Ausdrucksformen des Dramatischen, Text, Musik und Wiedergabe, aber vollzieht sich unter zwei Gesichtspunkten, die mit einem Schlage das besondere Wesen der Verdischen Kunstauffassung enthüllen, den Begriffen „Wahrheit" und „Schönheit". Was versteht Verdi unter künstlerischer Wahrheit? Es zeigt sich, daß dieser Begriff in sich mehrfach gegliedert und zusammengesetzt ist. Zunächst ist — entsprechend Verdis Abneigung gegen vorgefaßte künstlerische Programme — eine unerläßliche Bedingung für seine Verwirklichung ein völlig absichts- und zweckfreies Kunstschaffen: „Die Kunst, der es an Spontaneität, Natürlichkeit und Einfachheit fehlt, ist nicht mehr Kunst." Sodann aber — und das ist für die richtige Beurteilung wie auch für die Praxis der Wiedergabe von höchster Bedeutung — ist die „Wahrheit" („il vero") unter keinen Umständen im Sinne eines naiven Realismus aufzufassen, was noch heute vorwiegend von deutscher Seite getan wird. Von dieser Anschauung, die Kunst habe die Wirklichkeit genau nachzuzeichnen, ist Verdi mit aller Entschiedenheit abgerückt: „Die Wirklichkeit (wiederum sagt er ‚il vero'!) zu kopieren kann etwas Gutes sein, aber Wirklichkeit erfinden ist besser, weit besser! ... Die Wirklichkeit zu kopieren ist ganz schön, aber es ist Photographie, nicht Gemälde." Anderseits will in diesen Worten aber keineswegs eine völlige Befreiung von den Bindungen an die Wirklichkeit ausgedrückt sein, wie es besonders bezüglich der psychologischen Wahrheit der Verdischen Gestalten noch in neueren Veröffentlichungen zu lesen steht. Eine eingehende Betrachtung von Verdis Mitarbeit an den Libretti beweist im Gegenteil, wie genau es Verdi gerade in diesem Punkte nimmt, und sein scharfer Sinn für Realität überwacht hier jedes einzelne Wort. Das entscheidende Moment aber, das die „künstlerische Wahrheit" bestimmt und die Verdische Lösung des Realitätsproblems darstellt, ist das ästhetische. „In den Künsten gefällt mir alles, was schön ist. Ich habe keine ausgefallenen Neigungen, und mir gefällt Fröhliches, Ernstes, Schreckliches, Großes, Kleines usw. Alles, alles, wenn nur das Kleine klein, das Große groß, das Fröhliche fröhlich usw. ist, d. h. alles in allem, wenn es so ist, wie es sein muß: wahr und schön." Für ihn hat Kunst ganz selbstverständlich auch schön zu sein, das ist ihm eine in der Sache selbst liegende Verpflichtung, von der auch die Erfordernisse der Realität niemals ganz befreien können. Dieser Gedankengang, einst der Entwicklung vorausgedacht und gegen den aufkommenden musikalischen Naturalismus ausgesprochen, mutet uns heute wieder so überaus zeitgemäß an, nachdem wir einen Zeitabschnitt überwunden haben, dessen Kunstschaffen sich von dieser Verpflichtung nicht gebunden glaubte, und nun im Begriff sind, die natürliche Forderung nach „gekonnter", d. h. ideell wie auch ästhetisch einwandfreier Kunst erneut anzuerkennen und zu verwirklichen.
Bei der relativen Kürze der Darstellung und der Unvollständigkeit des vorliegenden Materials konnten nur die wesentlichsten Punkte der Verdischen Kunstauffassung aufgezeigt werden. Es mag einer späteren größeren Arbeit vorbehalten bleiben, diese groben Züge zu verfeinern und zu vertiefen, insbesondere die bei Verdi sehr engen Bindungen von Kunstanschauung und Werk zu erläutern und so die in antiker Größe ragende Gestalt des Meisters unserem Verständnis näherzubringen.

Sudetendeutsche Musikkultur der Gegenwart

im Kampfe gegen jüdische Musikpolitik

Von Walther Wünsch, Berlin

Im Laufe der vergangenen Jahrzehnte hat das Sudetendeutschtum politisch und kulturell eine gewaltige innere und äußere Wandlung durchgemacht, und es ist vielleicht gerade jetzt notwendig, den musikalischen Anteil am Kulturkampf der Sudetendeutschen einmal zusammenfassend darzustellen, da alle Berichte und Mitteilungen in Zeitungen und Zeitschriften dem reichsdeutschen Musiker ein einheitliches Bild nicht vermitteln können.

Als allgemein bekannt kann man die Tatsache voraussetzen, daß gerade das Prager Musikleben seit dem Bestande der Tschecho-Slowakei zum größten Teil durch jüdische Musiker und jüdisches Publikum bestimmt war. Überall, wo das völkische Deutschtum als Konzertveranstalter auftrat — etwa in den geistlichen Abendmusiken, Konzerten der Bruckner-Gemeinde, Choraufführungen der Sängerschaften oder Schülerkonzerten der Deutschen Musikakademie — wurden diese Ver-

anstaltungen von der Prager jüdischen Gesellschaft gemieden und als „Provinzmusik" boykottiert. Indessen wußten aber die Leiter dieser musikalischen jüdischen Gesellschaft genau den Wert dieser „Provinzmusiker und ihrer Institutionen" zu erkennen, und sie durchsetzten in verschiedenen Städten des deutschen Siedlungsgebietes mit ihren jüngeren Kräften Theater, Kurkapellen u. a. Selbstverständlich waren derartige Gewinne an Positionen nicht auf einem Leistungsbeweis begründet, sondern lediglich den weitverzweigten Beziehungen politischer Art zu verdanken. Das gesunde Volksempfinden der Sudetendeutschen bewirkte aber, daß diese in die „Provinz" verpflanzten Prager Juden immer das blieben, was sie waren, nämlich — unerwünschte Fremde. Die sudetendeutschen Musiker standen in schwerstem Behauptungskampf. Oftmals konnte die Heimat den Überschuß an guten Musikern nicht mehr unterstützen, und viele der Besten zogen hinaus, um vom Schicksal und der Musikbegabung dieses volksdeutschen Stammes Zeugnis zu geben.

Schon vor dem Jahre 1933 wurden die deutschsprechenden jüdischen Musiker — im Rahmen der Demokratie — von tschechischer Seite stark gestützt, um damit eine wirksame Einsatzmöglichkeit gegen die völkische Entwicklung der Sudetendeutschen zu haben. Juden fanden sich am Theater, in der Deutschen Sendung des tschecho-slowakischen Rundfunks, in der Deutschen Musikakademie und im Musikwissenschaftlichen Institut der Deutschen Universität in Prag. Noch kam es aber nicht zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem tschechischen Musikleben. Nach der Machtübernahme durch den Führer aber erhielt das kulturpolitische Musikleben eine Wendung, die den stärksten Widerstand des Sudetendeutschtums erregte. Jüdische Emigranten erhielten in kürzester Zeit Positionen, die eine Herausforderung an das Sudetendeutschtum waren und nichts anderes bedeuteten als eine versteckte tschechische Kampfansage. So kam es zu der entwürdigenden Tatsache, daß der im Reiche sattsam bekannte jüdische Emigrant Leo K e s t e n b e r g, mit ministerieller Gewalt ausgestattet, das Singen von unpolitischen deutschen Volksliedern bei irgendwelchen Festveranstaltungen verbot. Es sind meist Volkslieder, die sich gerade bei den sudetendeutschen Volksgruppen am längsten lebendig erhalten konnten und heute zum festen Bestande des deutschen Volksliedes gehören. Aber die Not macht hart: Das Sudetendeutschtum begann seinen Behauptungskampf auf allen Linien und mit größter Schärfe.

D e r m u s i k a l i s c h e K u l t u r k a m p f m u ß t e s i c h a l s o v o r a l l e n D i n g e n g e g e n d i e J u d e n a l s T r ä g e r d e s t s c h e c h i s c h e n A n g r i f f e s w e n d e n. Er erforderte viel Klugheit, Besonnenheit und Ausdauer, denn er mußte in seiner ganzen Schwere auf „demokratisch-verfassungsgemäßer Grundlage" ausgefochten werden, da sonst der Verlust irgendeiner deutschen Institution, die augenblicklich von deutschsprechenden Juden verwaltet wurde, auf dem Spiele stand. Der musikwissenschaftliche Lehrstuhl wurde durch die Berufung G. Beckings nach Prag wieder zurückgewonnen, und bald entfaltete sich nach Zusammenfassung des jungen bodenständigen Musikernachwuchses im collegium musicum der Universität ein wirksames Musikleben. Die jüngere jüdische Musikgeneration schloß sich nun offensichtlich zu einer Kampforganisation zusammen und konnte — mit ausreichender Protektion — die Theater mit Uraufführungen übelster bolschewistischer Tendenzmusik versorgen, die jedoch infolge ihrer allzu augenscheinlichen Absicht auch auf tschechischer Seite wenig Verständnis und Publikumserfolg fanden. Der Leiter der musikalischen Zeitschrift „Auftakt", der Jude Erich S t e i n h a r d t, schrieb zu einem propagandistisch gedachten Werk „Über die Musik in der Tschecho-Slowakei" einen tendenziösen und verfälschenden Beitrag über den Anteil der deutschen Musikkultur an der Musikentwicklung in der Tschecho-Slowakei. Es ist kaum nötig zu erwähnen, daß darin der größte Teil der deutschen Musiker als böhmisch-tschecho-slowakischer Abkunft hingestellt wird.

D i e D e u t s c h e A k a d e m i e f ü r M u s i k und darstellende Kunst in Prag, in deren Lehrkörper natürlich (wenn auch nicht viele) jüdische Vertreter Eingang fanden, kämpft seit ihrem Bestehen — sie wurde mit der Gründung des tschechischen Staates aus dem damaligen Prager Staatskonservatorium, dem Rudolfinum, ausgewiesen — um ihre Existenz. Die bei der Gründung versprochenen staatlichen Beihilfen wurden immer geringer, während die gleiche tschechische Anstalt um fast 80 v. H. höher dotiert ist. Die deutsche Musikakademie ist als höhere Musiklehranstalt die einzige Ausbildungsmöglichkeit für die sudetendeutschen Musikstudierenden, die zwar zum größten Teil außerordentlich begabt, aber gleichzeitig im Durchschnitt ebenso arm sind. Nur mit größter Opferbereitschaft und verstärktem Arbeitswillen der Lehrer und Schüler kann diese Anstalt ihren Zweck erfüllen. In ähnlicher wirtschaftlicher Notlage befand sich seit jeher der Deutsche Musiker-Verband in der Tschecho-Slowakei, dessen Bemühungen um eine gerechte und soziale Verteilung

der an sich geringen Arbeitsmöglichkeiten immer wieder an der Nichterledigung dringender Eingaben seitens der staatlichen Behörden scheiterten. Auf diese Weise wurde jede Entwicklungsmöglichkeit durch Verschleppungspolitik behindert, und deshalb konnte sich das Musikleben der Sudetendeutschen nur durch Selbsthilfe erhalten. Im Zusammenschluß aller sudetendeutschen Kräfte trägt auch die Musikpflege ihren Anteil als Verkünder des deutschen Willens im Sudetenland.

Unter der einheitlichen politischen und kulturellen Führung der Sudetendeutschen Partei wurden nun auch die musikalischen Probleme im Rahmen der kulturpolitischen Zielverfolgung erfaßt und gelöst. Die „Musikblätter der Sudetendeutschen" wurden unter der Schriftleitung von Hugo Kinzl zum wissenschaftlichen und kulturellen Vermittler dieser Bestrebungen. Der Musiker- und Musikpädagogische Verband, dessen Mitglieder sich freiwillig und freudig der kulturpolitischen Führung unterstellten, wurden von allen widerstrebenden Elementen gereinigt, und damit war auch der „Auftakt" erledigt. Wie in allen übrigen Teilbeständen des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens hatte sich auch hier der sudetendeutsche Wille zur völkischen Behauptung durchgesetzt.

Nun begann man auf der Gegenseite mit neuen Angriffs- und Propagandamethoden, indem man die deutschen Sendungen des tschecho-slowakischen Rundfunks mit jüdischer Hilfe in eine deutschsprechende verfälschte Propaganda umwandelte. Die Errichtung eines deutschen Senders, deren Verwirklichung durch fast zwanzig Jahre als gerechte Forderung des völkischen und bodenständigen Deutschtum von staatlicher Seite immer wieder hinausgeschoben wurde, wurde mit einem Schlage für den Kampf gegen das Sudetendeutschtum als besonders wirkungsvoll erkannt, und nun erhielten die Juden im „Melniker Sender" ein weiteres Arbeitsfeld für ihre schamlose Vermittlerrolle. Die Antwort der Sudetendeutschen ist eindeutig: alle verantwortungsbewußten Künstler, die für eine Gestaltung derartiger Sendungen in Frage kommen, haben vorerst durch öffentliche Erklärungen — gestützt auf verfassungsmäßig begründete Rechte — diese Sendungen als Verfälschung der Tatsachen durch Volksfremde abgelehnt und die neuen deutschen Sendungen in Melnik nicht anerkannt.

Als Bekenntnis sudetendeutschen Musikschaffens und seine engste Verbindung zur reichsdeutschen Musikkultur sollten die „Sudetendeutschen Musikfeste" in Teplitz-Schönau gelten. Die Geschichte dieser Musikwochen zeigt wiederum deutlich den Kampf, den das Sudetendeutschtum auf allen Gebieten durchführen muß. Die Festwochen 1936 wurden polizeilich verboten. Unter gewissen Einschränkungen, die sich auf den Inhalt der Programmfolge bezogen, wurde im Jahre 1937 durch eine eindrucksvolle Festgestaltung die Musikwoche erfolgreich. Die für dieses Jahr im Mai geplante Feier mußte plötzlich abgebrochen werden, da sich der politische Kampf gerade am Eröffnungstage besonders ernst gestaltete. Man hatte die Festwoche für den Herbst 1938 geplant, jedoch mußte auch dieser Plan im Interesse des Ganzen wieder aufgegeben werden.

So mußten Deutsche um ihr Recht, um ihre Heimat und um ihre deutsche Kultur kämpfen. Die Sudetendeutschen sind festgeschmiedet durch die Not und Härte der Zeit; sie sind aber auch voll Kraft, Entschlossenheit und Mut. Wenn in diesen Zeilen ein Teilgebiet des sudetendeutschen Kulturkampfes beleuchtet wurde, so geschah dies, um den Musikern des Großdeutschen Reiches ein Bild zu vermitteln von den Schwierigkeiten, die ihre volksdeutschen Kameraden zu überwinden hatten in dem Kampf, der zugleich der gesamten deutschen Musikkultur gilt. Jeder deutsche Musikschaffende soll und muß um diesen Kampf der sudetendeutschen Musiker, um seine Schwere und seine kulturpolitische Auswirkung wissen.

Sudetendeutsche Musiker am Oberrhein

Von Friedrich Baser, Heidelberg

Daß sudetendeutsche Komponisten und Musiker, Sänger und Orgelspieler seit vielen Jahrhunderten im ganzen Reich und darüber hinaus in allen Kulturländern eine aus der Musikgeschichte durch klangvollste Namen hervortretende Rolle spielten, ist leicht aus der unvergleichlichen Musikalität dieses Volksstammes zu erklären, der immer wieder mit unerschütterlichem Mut seine Treue zum Deutschtum bekannte und mit seinem Blute besiegelte. Auffallend viele sudetendeutsche Meister aber kamen seit frühester Zeit an den Rhein und wirkten fruchtbringend im ganzen Oberrheingebiet, unter ihnen die klangvollsten Namen großdeutscher Musikgeschichte, wie Arnold Schlick, Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Johann Stamitz u. a.

Über Nürnberg, wo u. a. der Vater Hans Leo

Haslers Wurzel faßte, ergoß sich der Strom der von den fanatisierten Hussitenhaufen Vertriebenen schon durchs ganze 15. Jahrhundert an den Rhein. So kamen auch zahlreiche deutsche Professoren der ältesten deutschen Universität, Prag, auf ihrer Flucht an die nächstälteste, an die 1386 gegründete Universität Heidelberg und fanden hier eine sicher behütete Wirkungsstätte; unter ihnen befanden sich auch Vertreter der freien Künste und Musik. In der 1346 schon gegründeten Sängerkapelle des Heidelberger Schlosses waren durch die ganzen Jahrhunderte bis zur Zerstörung 1689 zahlreiche deutschböhmische Sänger und Kapellmeister tätig. Der als Orgelspieler und Lautenist hervorragendste unter ihnen war in den Jahrzehnten vor der Reformation und dem Besuche Luthers auf dem Heidelberger Schloß der aus unbekannten Ursachen erblindete Arnold Schlick, dessen zwei gedruckten Werke (1511 und 1512 in Mainz erschienen) unersetzliche und früheste Zeugen altdeutscher Orgel-, Singe- und Lautenkunst und Volkslieder wurden. Ist schon sein Aufenthalt am Oberrhein 1494 beim berühmten Reichstage in Worms nachweisbar, wo er für die Ehre eines verdächtigten oberrheinischen Musikers (Sebastian Virdung, später in Basel) eintrat, so ist nicht mehr genau festzustellen, seit wann Arnold Schlick Hoforganist des Pfälzer Kurfürsten wurde. Hochgeachtet wirkte er hier bis zu seinem (zu Beginn der Reformation erfolgten) Tode, nach dem noch seine Söhne hier tätig waren, einer, Arnold Schlick der Jüngere, als Musiker.

Der Zustrom kam besonders reich aus dem urmusikalischen Egerland, das ursprünglich ja gar nicht zur Böhmenkrone gehörte, sondern zum Vogtlande! So noch in der Zeit der Hohenstaufer; Friedrich Rotbart machte die Stadt Eger zur unmittelbaren Reichsstadt. Erst 1322 wurde sie durch Verpfändung böhmisch!

Aus dem Egerland kamen sogar ganze geschlossene Musikkapellen an den Rhein. So siedelte die Witwe unseres „Türckenlouis" ihre ganze Kapelle zu Schlackenwerth mitsamt ihrem schon damals weltberühmten Kapellmeister Johann Kaspar Ferdinand Fischer nach Rastatt über, wo Fischer eine große Zahl leider verlorengegangener Opern komponierte. Um so weiter wirkten seine Klaviersuiten und Instrumentalwerke fördernd durch ganz Deutschland hin. Die kontrapunktische Meisterschaft und Formsicherheit seiner Suiten machen ihn zum unmittelbaren Vorläufer Johann Sebastian Bachs.

Aber auch das alte deutsche Volkslied am Oberrhein verdankt den Sangesfrohen von der Eger und dem Fichtelgebirge außerordentlich viel. Zeugt schon eins der ältesten deutschen Liederbücher, das „Hohenfurter Liederbuch", für die weitverbreitete hohe Volksliedkultur dieser Gegenden, so wirkte sie auch mächtig auf die Oberpfalz weiter, nach Nürnberg und Amberg hinein. Auffallend stark waren damals die Beziehungen kultureller Art zwischen Rheinpfalz und der Oberpfalz schon durch ihre Zugehörigkeit zu den Wittelsbachern. So studierten beide in Amberg geborenen wichtigsten Komponisten und Förderer der Volksliedbewegung, Georg Forster und Kaspar Othmayr, sowie Jobst von Brand, der 1572 zu Eger sein Psalmenbuch herausbrachte, in Heidelberg und sangen unter dem kurfürstlichen Kapellmeister Lorenz Lemlin in der Heidelberger Hofkapelle, die geradezu eine der wichtigsten Pflanzstätten der altdeutschen Volksliedblüte vor dem Dreißigjährigen Kriege wurde. Jobst von Brand wirkte dann später als Hauptmann zu Waldsassen (dem heutigen Grenzort Waldsachsen) und Pfleger zu Liebenstein unentwegt für das alte Volksliederbe wie Forster in Nürnberg.

Neben den glanzvollen Namen der „Mannheimer Schule", Johann, Karl und Anton Stamitz, Eichner usw., kamen auch andere an den Oberrhein, die nicht so glücklich waren, so schnell hervorragende Stellungen zu finden. Unter ihnen ist Franz Christoph Neubauer der hervorragendste. 1760 zu Horin, einem kleinen böhmischen Dorfe, geboren, kam er über Wien und München um 1785 an den Oberrhein, den er von der Schweiz bis an den Main kreuz und quer durchwanderte, so recht als ein origineller fahrender Musikant alten Schlages, gemütlich, allen Schönheiten der Natur aufgeschlossen, für Gastlichkeit auch in einfachster Art und Herzlichkeit sehr empfänglich und einem guten Rheinwein niemals abgeneigt. Sonst war ihm das Glück nicht immer hold, aber im musikfreudigen Winterthur in der Schweiz gelang es ihm, sein Werk „Hymne an die Natur" zur Aufführung zu bringen. Aber lang war auch hier seines Bleibens nicht: er wanderte „mit dem Hut in der Hand", unterm andern Arm die Geige, in gemütvoller Ergebenheit in sein Vagabundenschicksal rheinabwärts durch all die kleinen Residenzen, Städtchen und Klöster, in denen er gegen ein gutes Abendbrot und kräftigen Trunk orgelte, fiedelte und sich von den Mönchen ein weniger genialisches Leben predigen ließ. Endlich landete er im Nassauischen, selbst schon lange ein „Nassauer" von Lebensart, wurde in Weilburg Kapellmeister (1789), führte im gleichen Jahre in Koburg seinen „Sieg über die Türken" auf, komponierte 1790 zum Tode Kaiser Josefs II., wie der zwanzigjährige Beethoven, eine Kantate und starb in

Bückeburg 1795, wo er Nachfolger des „Bückeburger Bachs" geworden war, des Sohnes unseres großen Johann Sebastian.
Unter weiteren sudetendeutschen Gästen aus späterer Zeit sei noch kurz des Amanuensis Friedrich Nietzsches in Basel gedacht: Peter Gast. In dieser altehrwürdigen Münsterstadt am Rhein studierte er und geriet in den Bannkreis des großen Philosophen, der seinen Kompositionen höchstes Lob zollte.

Die Leier feiert Urständ als Saiteninstrument

Besuch bei den einzigen Leierbaumeistern der Welt

Von Josef K. F. Naumann, Bregenz

Die Lyra gilt in ihrer Form heute vielfach als Sinnbild der Musik, besonders der Gesangskunst. Als Musikinstrument begegnen wir ihr höchstens mehr in dem Stahlspiel der Militärkapellen. Aber dieses mit einem Hämmerchen geschlagene Metallplattenspiel hat nichts mehr zu tun mit dem Saiteninstrument, das den alten Griechen als Kultgerät galt und im wesentlichen aus dem Resonanzboden eines mit einer Hautdecke überspannten Schildkrötenpanzers und einem dreieckigen Jochgestell bestand, an dem die Saiten mit Hautwülsten befestigt waren. Die Leier als Saiteninstrument zu neuem Leben erweckt zu haben, das sich in unsrer Zeit für sich und in ganzen Leierorchester behaupten kann, ist das Verdienst zweier junger deutscher Künstler, und diese Tatsache ist so gut wie unbekannt.

In der an geschichtlichen Erinnerungen so reichen, lieblichen deutschen Bodenseestadt Konstanz begegnen wir an einem Hause der Schubertstraße — man ist versucht, schon in dieser an den unsterblichen deutschen Tondichter gemahnenden Bezeichnung eine gute Vorbedeutung zu sehen — einem unauffälligen Schild mit der Aufschrift „Atelier für Leierbau". Hier also wirken die beiden deutschen Künstler W. Lothar Gärtner und Edmund Pracht, heute die einzigen Leierbaumeister der Welt, die sich schon in vielen Ländern über ihren Heimatstaat hinaus einen Namen gemacht haben. Wie sie auf diesen Gedanken kamen, der ihnen nun schon zwölf Jahre als Beruf dient? Lothar Gärtner hatte schon von Kindheit auf eine starke Neigung zum Künstlerischen. Als der Sohn eines Oberlausitzer Heimatdichters wuchs er in Hellerau, der ersten deutschen Gartenstadt, in der Nähe von Dresden heran und hatte so schon frühe Gelegenheit, viel Schönes zu erleben. Die berühmten dortigen „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst" gaben ihm viele Anregungen. Er widmete sich anfänglich der plastischen Kunst. Bei den Zusammenhängen zwischen Form und Musik in der Kunst darf es nicht wundernehmen, daß er, zumal ihn eine Freundschaft mit dem Musiker Edmund Pracht verband, ein neues Arbeitsfeld in der Übertragung seiner künstlerischen Auffassungen auf den Bau von Musikinstrumenten fand. Wenn die Beiden davon ausgingen, die Leier, eines der ältesten Instrumente, nach ursprünglichen, neuen künstlerischen Gesetzen zu gestalten, so war es die Überlegung, den Menschen eine Art neuen Urinstrumentes in die Hand zu geben, damit sie die Musik an den eingebenden Quellen aufnehmen und erleben könnten. Läßt sich schon bei den ältesten und einfachsten Musikinstrumenten der Menschheit der Zusammenhang von Form und Klang nachweisen, so ging es bei den beiden Künstlern darum, diese Harmonie in den von ihnen geschaffenen neuen Tonwerkzeugen zu höchster Geltung zu bringen, damit aber neue Wege von Musik zu weisen. Künstlerisches, wissenschaftliches und technisches Können der Beiden ergänzten sich glücklich und befähigten sie zu schönen Erfolgen. Während Gärtner immerwährend bemüht ist, neue organische Formen für die Leier zu finden, arbeitet Pracht an eigenen Liedern und Kompositionen für die mannigfaltigen neuen Instrumente, in denen er Mittel zu neuen Wegen in der Musikerziehung sieht.

Es entspricht dem Wesen und ihrer Entstehung, daß die Tonwerkzeuge in Handarbeit gebaut werden, und Gärtner kann heute mit Freuden feststellen, daß es in der weiten Welt überall Menschen gibt, die die neue Formensprache seiner Instrumente verstehen. Fast an tausend verschiedene Instrumente hat er schon hergestellt, und weitere Aufträge warten seiner aus mehreren Ländern Europas. Die neue Leier ist ein harfenähnliches Instrument von zwei bis drei Oktaven Umfang. Sie wird in den verschiedensten Ausführungen hergestellt, als Kontrabaß-, Alt-, Sopran-, Kinderleier usw., mit diesen Leiern lassen sich ganze Orchester zusammenstellen. Daneben hat Gärtner aber auch verschiedentliche Glockenspiele, eine eigene Holzpauke und andere Tonwerkzeuge, alle in anspruchsvollen Formen, schon gebaut.
Das Leierspiel erfordert keine lange Schulung

oder großes technisches Können; es ist schnell zu erlernen und vor allem vorzüglich geeignet, im Kinde musikalisches Empfinden zu wecken. Daraus folgert, daß die neuen Instrumente nicht nur der Musikerziehung vorzügliche Mittel in die Hand geben, sondern auch ihre besondere Eignung für die Pflege der Hausmusik haben, die zu neuem Leben zu erwecken immer mehr und mehr der Ruf erhoben wird. Es ist bemerkenswert, daß man in Heimen für körperlich und seelisch zurückgebliebene Kinder mannigfache Versuche mit der Einführung der Leiermusik angestellt hat, die zu schönen Erfolgen führten. Der Formenschöpfer der neuen Instrumente war in dieser Richtung einige Zeit selbst tätig und konnte viele Früchte seiner Erziehungsarbeit einheimsen. Sein Mitarbeiter Pracht sucht nach immer neuen Wegen auf diesem Gebiete, den bedauernswerten jungen Menschen manche Stunde zu versonnen. Sicher spielt schon der äußere Eindruck der wohlgestalteten Tonwerkzeuge seine Rolle in der Einwirkung auf die kindliche Seele. Wer Gelegenheit hat, dem Spiel eines größeren Leierchores — es wurden solche schon aus 12 bis 20 Personen zusammengestellt — zu lauschen, der ist überrascht von dem Wohlklang des Zusammenspiels. Das Beste nicht zuletzt ist darauf hinzuweisen, wie sehr die neue Leier durch ihre leichte Spielbarkeit zu eigenschöpferischem Spiel führt und damit zum richtigen musikalischen Erlebnis für jeden, der sich ihr widmet.

Neues über die Vorfahren von Heinrich Schütz

Manche wissenschaftliche Heinrich-Schütz-Forscher haben besonders im Jubiläumsjahre 1935 die Frage aufgeworfen, ob die überragende musikalische Begabung Heinrich Schütz' väterliches oder mütterliches Erbgut gewesen ist, und sie dahin beantwortet, daß sie mütterliches Erbgut war. Nun herrschte in der Familiengeschichte Albrecht, Christof und Heinrich Schütz', Großvaters, Vaters und Sohnes, bis zum Jahre 1930 noch starkes Dunkel, besonders darüber, wann Christof Schütz des späteren Bürgermeisters von Gera, Johann Bieger, Tochter Euphrosine heiratete. Geraer Kopulations- (Trau-) Register liegen für die fragliche Zeit erst von 1589 vor. Berichter ermittelte im Köstritzer Kopulationsregister folgenden Eintrag: „1583, 5. February. Christoph Schütz allhier mit des Bürgermeisters Johann Bieger in Gera Tochter Euphrosine ehelich Beylager gehalten, dies ist in Gera verrichtet worden." Sonach ist die Angabe in Mosers Schütz-Biographie, daß Christoph Schütz um 1578 Euphrosine Bieger geheiratet hätte, eine irrige. Der wirkliche Zeitpunkt dieser Eheschließung ist deshalb wichtig, weil Christof Schütz bereits am „13. February 1582 vmb 8 Uhr abends" ein Sohn mit dem Vornamen Heinrich geboren worden war, demnach in einer anderen, anscheinend zweiten Ehe. Die alten Köstritzer Taufregistereinträge enthalten nur Vor- und Zunamen des Vaters, nicht aber auch der Mutter. Deshalb konnte nicht festgestellt werden, ob beide Knaben gleichen Vornamens auch eine gemeinsame Mutter hatten. Nun ermittelt Berichter, daß in einem Taufregistereintrag vom 19. Dezember 1580 als Pate auch „Martha Christof Schützens Weib" mit vorkommt. Die Köstritzer Begräbnisregister auf die Jahre 1580 bis 1637 sind von „Croaten" verbrannt worden, so daß Feststellungen über den Tod dieser zweiten Frau Christof Schützens nicht getroffen werden konnten. In erster Ehe war Christof Schütz mit der Pötewitzer Gastwirtstochter Margarethe Weydemann verheiratet. Der große Musikschöpfer Heinrich Schütz war der erste Knabe Christof Schütz aus der Ehe mit Euphrosine geb. Bieger. Martin Geier hat in seiner Leichenrede über Heinrich Schütz angegeben, daß Albrecht Schütz sein Großvater gewesen wäre. Dagegen will Prof. Dr. Uhle, weiland in Chemnitz, in den Jahren 1929 und 1930 aus den Schützschen Stiftungsakten festgestellt haben, daß Christoph Schütz der ältere sein Großvater war. Dies ist ein Irrtum, denn sowohl archivalisch als auch urkundlich steht fest, daß es tatsächlich der von spätestens 1550 bis 1573 Albrecht Schütz Köstritzer und von 1573 bis 1591, seinem Tode, Weißenfelser Gastwirt war. Christof Schütz hat dies selbst ausdrücklich bestätigt, als er 1612 in einer Geraer Prozeßsache als Zeuge vernommen wurde. Dabei hat er auch den Vornamen seiner Mutter Ursula und sein Alter mit 62 Jahren angegeben. Um nun darauf zurückzukommen, ob Heinrich Schützens überragende musikalische Begabung mütterliches Erbgut war, dürfte auch daraus gefolgert werden können, daß seiner Mutter Schwester die Mutter des auch musikalisch hervorragenden Liederschöpfers Heinrich Albert war.

Karl Spies.

Ein Brief Richard Wagners an Kathinka Zitz

Mitgeteilt von Rupprecht Leppla, Wiesbaden

Mainz, 16. Juni 1862

Hochgeehrte Frau!

Herr Grimm hätte mir die Beschwerde ersparen können, Ihnen eine abschlägige Antwort auf ein geneigtes Anerbieten zu geben, da er aus meinen bisherigen künstlerischen Arbeiten zu entnehmen berechtigt war, daß ich in keinerweise nach Operntexten ausgehe, sondern hierin einem mir eigenthümlichen Verfahren zugewandt bleibe.

Ich sage Ihnen dennoch meinen besten Dank, daß ich hierdurch Gelegenheit erhielt, mit Ihrem Talent nähere Bekanntschaft zu machen, und verbleibe hochachtungsvollst

Ihr ergebener

Richard Wagner

Der Brief stammt aus dem in der Nassauischen Landesbibliothek zu Wiesbaden verwahrten Nachlaß der Mainzer Schriftstellerin Kathinka Zitz, geb. Halein (1801—1877). „Herr Grimm", der dem Meister vermutlich das Anerbieten eines Librettos vermittelt hatte, ist wahrscheinlich der Komponist Karl Grimm (Grimm jun., 1819—1888), erster Cellist am Wiesbadener Hoftheater. Mit ihm stand Wagner schon 1853 in brieflicher Beziehung (vgl. W. Altmann, R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, Leipzig 1905, Nr. 656 und 662).

Tschaikowsky über Programmusik

Tschaikowsky an Frau von Meck.

Florenz, 5./17. 12. 1878.

4½ Nachmittage Villa Bonciani.

Mein teurer Freund! Ich sende Ihnen das Telegramm, aus welchem Sie ersehen, daß, wenn sich das Manuskript auch stark verspätete, es doch wenigstens unversehrt ist. Gott sei Dank! Sie wissen, ich liebe es nicht, eine neue Arbeit zu beginnen, wenn die frühere noch nicht fertig ist. Infolge des Ausbleibens der Sendung und des schlechten Wetters begann ich heute eine neue Arbeit. Mit Angst, Aufregung und nicht ohne Bangigkeit fing ich die Arbeit an! [1])

Jetzt antworte ich auf Ihre Fragen.

1. Viele von meinen Werken zähle ich zu den schwachen. Der kleinere Teil davon ist gedruckt, der andere größere — nicht [2]). Diese letzteren existieren zum Teil überhaupt nicht mehr — wie z. B. die Oper „Wojewode" und „Undine" (niemals aufgeführt, geschrieben im Jahre 1869) sinfonische Fantasie „Fatum" eine Kantate — oder sie existieren und ich werde Ihnen dann diese zur Vervollständigung der Kollektion noch erhaltenen Werke verschaffen. Sie sind sehr schwach, doch es finden sich manche Episoden, manche Details, welche der Vernichtung für immer zu übergeben mir doch leid täte, und ich werde mich bemühen, sie zu sammeln, und wenn Sie erlauben, mögen sie bei Ihnen aufbewahrt werden.

2. Larosch [3]) nennt mich nicht einen Feind der Programmusik, aber er findet, daß ich für eine solche nicht befähigt wäre, und deshalb sagt er, daß ich ein „Antiprogrammatischer Komponist" sei. Wenn er über mich schreibt, bedauert er bei jeder Gelegenheit, daß ich oft sinfonische Musik mit einem Programm schreibe.

3. Was ist Programmusik? Da wir beide keine Musik anerkennen, die aus planlosen Spiel mit Tönen besteht, so ist von unserem sehr weiten Standpunkte aus *jede* Musik eine Programmusik. Aber im engeren Sinne dieses Wortes versteht man unter dieser Bezeichnung solche sinfonische oder überhaupt instrumentale Musik, die ein gewisses Sujet, dessen Programm dem Publikum vorgelegt wird, durch Tonmalerein schildert. Erfunden wurde die Programmusik von Beethoven, und zwar zum Teil in der Eroica-Sinfonie, noch entschiedener jedoch in der VI. Pastorale. Als eigentlichen Begründer der Programmusik kann man Berlioz ansehen, bei welchem jedes Werk nicht nur einen bestimmten Titel trägt, sondern auch mit ausführlichen Erklärungen versehen ist, welche während der Aufführung in der Hand des Hörers sein

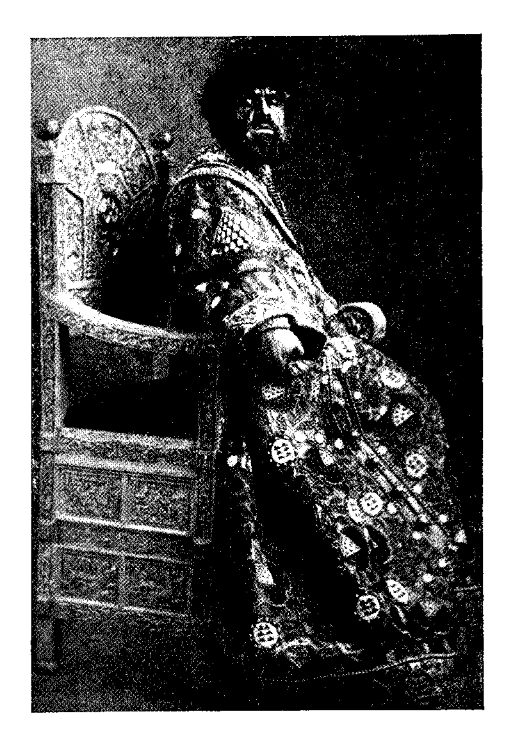
[1]) Die Oper „Jeanne d'Arc".

[2]) Ca. 20 verschiedene Werke, darunter 2 Opern und 1 Oratorium.

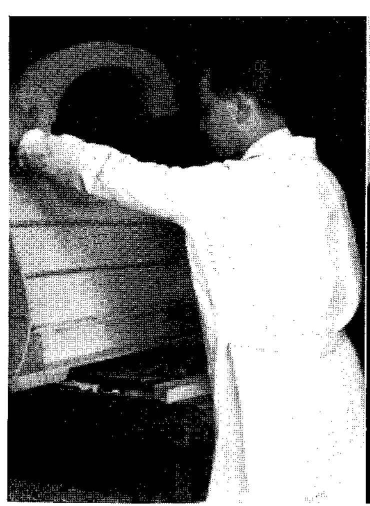
[3]) Musikkritiker (1845—1904). Konservativ-akademischer Richtung. Professor der Petersburger und in den Jahren 1883—1886 Professor des Moskauer Konservatoriums.



Ein „Taraf", eine rumänische Kapelle



Schaljapin als Boris Godunoff in Mussorgskys gleichnamiger Oper



Der Schöpfer der neuen Leierformen, Lothar Gärtner, an der Arbeit



Sein Mitarbeiter Edmund Pracht beim Spiel einer runden Sopranleier

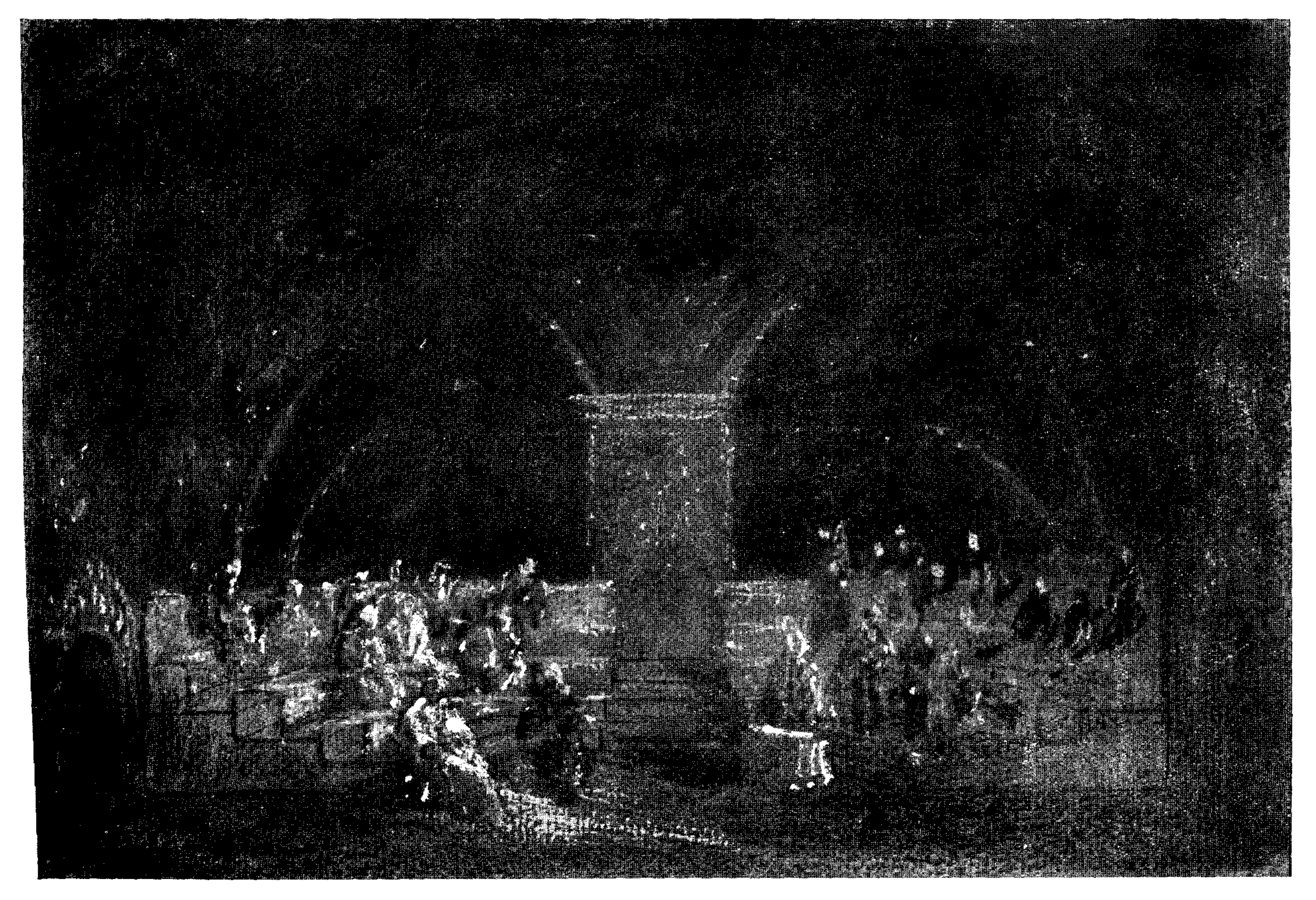


Die Form der gewaltigen Kontrabaßleier

(Photos: Gärtner, Konstanz)

(Zu dem Aufsatz von Josef K. F. Naumann auf S. 30)

Zur Neuinszenierung der Berliner Staatsoper



Boris Godunoff. 8. Bild: Duma im Zarenschloß. Nach Entwürfen von Alfred Roller von Ullrich Roller

(Aus: Blätter der Berliner Staatsoper)

muß. Larosch ist überhaupt gegen jedes Programm. Er findet, daß man es dem Publikum überlassen muß, das aufführende Werk selbst so zu illustrieren wie es ihm beliebt; daß das Programm seine Freiheit einschränkt; daß die Musik überhaupt unfähig sei, die konkreten Erscheinungen der physischen und moralischen Welt darzustellen und daß das Programm die Musik von der nur ihr allein erreichbaren Höhe zu den anderen, niedern Künsten, herabdrückt usw. Nichtsdestoweniger stellt er Berlioz sehr hoch und beweist, daß er eine ganz ausnehmende Begabung war und, obwohl seine Musik als Muster der Programmusik betrachtet werden kann, dessen ungeachtet die Programme überflüssig seien.

Wenn Sie meine Ansicht darüber wissen wollen, so will ich's versuchen, sie in Kürze darzulegen. Ich finde, daß die Inspiration des Komponisten-Sinfoniker eine zweifache sein kann: subjektiv und objektiv. Im ersteren Falle drückt er in seiner Musik einzelne Empfindungen der Freude, der Trauer aus, kurz, dem lyrischen Dichter gleich, ergießt er darin gleichsam seine eigene Seele. In diesem Falle ist das Programm nicht nur unnötig, sondern es ist geradezu unmöglich. Eine andere Sache ist, wenn ein Musiker beim Lesen eines poetischen Werkes oder durch ein Naturbild überwältigt, den Wunsch hat, in musikalischer Form dasselbe Sujet darzustellen, das die Inspiration in ihm entflammt hat. Da ist ein Programm unbedingt notwendig, und ich finde, daß Beethoven eine Unterlassung begangen hat, indem er den Sonaten, welche Sie erwähnen, kein Programm unterlegt hat. Jedenfalls haben beide Kompositionsarten vollkommen gleiche Daseinsberechtigung, und ich verstehe jene Herrschaften nicht, die ausschließlich nur die eine von den zwei Arten anerkennen.

Selbstverständlich eignet sich nicht jedes Sujet für die Sinfonie, sowie auch nicht jedes für eine Oper, doch Programmusik kann und soll es geben. Genau so wie man verlangen kann, daß die Literatur ihr episches Element habe und sich nicht nur auf Lyrik beschränken möge.

... Wenn Sie beim Vorbeifahren an meinem Hause kein Licht sehen, so ist es nicht deshalb, weil es überhaupt keines gibt — im Gegenteil, in meinem Zimmer ist es sehr hell und gemütlich — sondern weil Hettore vor dem Essen immer die Fensterläden fest verschließt, weshalb es dann so scheint, als ob bei mir kein Licht brennt. Jeden Tag um ½10 Uhr abends trinke ich Tee (sehr köstlichen), lösche die Lampe im Speisezimmer aus, begebe mich in den Salon und sitze gewöhnlich bis 1 Uhr nachts, lesend, spielend, träumend, mich an dies und jenes erinnernd und so weiter. Ich gehe jetzt zum Essen.

Seien Sie gesund, meine unschätzbare Freundin!

Ihr Peter Tschaikowsky.

★

Der vorstehend veröffentlichte Brief ist übersetzt von Maria Bach-Wayskaja.

Neue Noten

Musikschätze der Vergangenheit

Unter diesem Titel gibt der Verlag Christian Vieweg, Berlin-Lichterfelde, eine recht verdienstvolle Reihe von Vokal- und Instrumentalwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts im Neudruck heraus. Unter den hier besprochenen Heften verdienen besonders hervorgehoben zu werden die von Hans Fischer für kleine Kammerbesetzung bearbeiteten neun Kirchensonaten von Mozart. In den bisher wenig bekanntgewordenen Werken finden wir die gleiche Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung wie in den großen Schöpfungen Mozarts. Sie offenbaren uns etwas von dem zauberhaften Reiz der Rokokostadt Salzburg, für deren Gottesdienst sie seinerzeit geschrieben wurden. Daß diese Kostbarkeiten nun auch dem Konzertsaal, der Schule, dem Laienorchester und dem Hausmusizieren erschlossen werden können, ist hoch erfreulich. Allerdings möge sich der Musikliebhaber darüber klar sein, daß sich die Musik Mozarts erst bei völliger Beherrschung der Technik in ihrer ganzen Schönheit wiedergeben läßt. Die Sonaten wollen studiert sein! Deshalb lohnt es sich auch für den Berufsmusiker, sie in sein Kammermusikprogramm aufzunehmen.

Dasselbe gilt für das von Arthur Egidi eingerichtete Divertimento op. 31 III von Haydn für Streichorchester, Flöte und zwei Hörner. Hier sind die technischen Anforderungen besonders für die Hörner so hoch, daß das Werk vorwiegend für den Berufsmusiker in Betracht kommen dürfte.

Demgegenüber stellt die Suite in d-moll von Johann Joseph Fux eine Bereicherung des Laien- und Jugendmusikgutes dar. Sie ist dem „Concentus musico-instrumentalis" entnommen (1701 im Druck erschienen) und von Hilmar Höckner für kleines Streichorchester und Klavier bearbeitet worden. In seiner „Vorbemerkung und Spielanweisung" hat sich der Herausgeber ausgezeichnet auf die Spieler eingestellt. Nach einigen Quellenhinweisen kennzeichnet er in Stichworten den Charakter der einzelnen Suitensätze und erläutert die spieltechnischen Besonderheiten. Der an älterer Musik noch nicht geschulte Laie wird schon beim Lesen der Spielanweisung mit dem Wesen der Suite vertraut und geht innerlich wohl vorbereitet an das Musizieren. So erfreulich diese Bearbeitung der musikalischen Praxis entgegenkommt, so sehr verläßt das Vorwort zum 2. Divertimento von G. Ph. Telemann den Bereich strengster philologischer Wissenschaftlichkeit. Allgemein läßt sich feststellen, daß praktische Neuausgaben älterer Musikwerke auf allzu belanglose musikgeschichtliche Nebensächlichkeiten verzichten. Und zwar in der richtigen Erkenntnis, daß der Wissenschaftler, für den solche Einzelheiten allein interessant sein können, beim Studium alter Musik ohnehin der Neubearbeitung die ursprüngliche Quelle vorzieht. Hier finden wir jedoch eine genaue Schilderung des Autographs, aus dem das besagte Divertimento von Telemann ausgegraben wurde, weiterhin ersehen wir, daß auf der Rückseite eines darin befindlichen Verzeichnisses ein Brief des Komponisten steht; wir lesen den Wortlaut dieses Briefes und erfahren dabei, daß er zum Bedauern des Herausgebers gerade an der Stelle unvermittelt abbricht, wo er beginnt, etwas über das Wesen der Suite Ausschlaggebendes zu vermitteln. In dieser Art geht es weiter. Warum umgibt der Herausgeber dieses Stück freudiger Musik mit einer so wenig sagenden, frostigen Mauer? Spielen wir die lebhaften und graziösen Scherzi des Divertimento und freuen uns darüber, daß sie uns in einer Neuausgabe zugänglich sind!

Erscheinen uns heute diese Werke von Fux, Telemann, Haydn und Mozart zum Musizieren willkommen, so dürften einigen von Hans Joachim Moser vorgelegten Concerti grossi von Francesco Geminiani vorwiegend musikgeschichtliche Bedeutung beizumessen sein (op. 2, Nr. 4—6 in der Reihe „Das Musikkränzlein" des Verlages Kistner & Siegel, Leipzig). Die für die damalige Zeit neue und vielfarbige Harmonik vermag nicht über eine gewisse Nüchternheit der Melodieführung und Gleichförmigkeit des Rhythmus hinwegzutäuschen, die nur gelegentlich von reizvolleren Episoden unterbrochen werden.

In der gleichen Reihe hat Gerhard Strecke vier Stücke aus dem Klavierbuch der Anna Magdalena Bach für kleines Streichorchester mit Klavier bearbeitet herausgegeben. Derartige Instrumentierungen waren zur Zeit Bachs an der Tagesordnung, und es ist für uns heute ganz reizvoll, diese kleinen Übungsstücke einmal mit mehreren Instrumenten zu spielen. Bei einem Vergleich mit der ursprünglichen Fassung stellt sich heraus, daß der Bearbeiter den Text, von kleineren Stimmfüllungen abgesehen, unverändert veröffentlicht hat. Um so überraschender wirkt der auf dem Umschlag in anspruchsvollen Lettern erscheinende Aufdruck „Bach = Strecke: Vier Stücke aus dem Klavierbuch..." Sollten wir nicht doch auch bei solchen Aufschriften einen deutlich sichtbaren Unterschied machen zwischen der schöpferischen Leistung eines Bach und der nachzeichnenden Tätigkeit des instrumentierenden Bearbeiters?

Im Verlag Adolph Nagel, Hannover, veröffentlicht Dr. Ernst Fritz Schmid sechs Sinfonien für Streichorchester und Continuo von Philipp Emanuel Bach. Es handelt sich um Kompositionen, die der durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Haydn, Mozart und Beethoven bekannte Baron von Swieten in Auftrag gegeben hatte. Die Originalhandschriften waren nach dem Tode Philipp Emanuels verschollen. Erst kürzlich ist es gelungen, die Manuskripte in der Bibliothek des Conservatoire Royal in Brüssel aufzufinden. Da dieser Erstdruck in Abweichung der oben besprochenen Neubearbeitungen mit einem regen Interesse des Musikwissenschaftlers rechnen darf, erscheint der sehr ausführliche musikgeschichtliche Quellenbericht am Anfang hier durchaus angebracht. Die vorliegende Sinfonie Nr. 5 zeichnet sich durch ungewöhnlichen Kontrastreichtum aus. In ihr finden wir die für Ph. E. Bach typische Zerklüftung der Melodielinie, die nicht in geschlossener Form und sangbaren Bögen dahinfließt, sondern in weitem instrumentalen Umfang und unvermittelt großen Sprüngen, häufig durch Pausen unterbrochen, geführt wird. Allerdings verhindert die melodische Ruhe und die rhythmische Gleichförmigkeit des Generalbasses die große dramatische Entwicklung aller Stimmen, wie wir sie im Konzertsaal von den Beethovenschen Sinfonien her gewohnt sind. — — Mögen Musiker und Musikliebhaber dafür sorgen, daß die hier besprochenen wertvollen „Musikschätze der Vergangenheit" Spielgut der Gegenwart werden!

Friedrich Brand.

Neue Löns-Vertonungen

Es ist nicht ganz leicht, dem Kunstschaffen der eigenen Zeit als unbefangener Kritiker gegenüberzustehen. Es fehlt der zeitliche Abstand, der es ermöglicht, von höherer Warte aus Mensch und Werk zu betrachten. Hinzu kommt, daß es geschehen kann, daß das Genie des Künstlers in weiser Vorausschau Werte und Werke schafft, die sich einer Beurteilung durch den Zeitgenossen von selbst entziehen, da innerer Gehalt und äußere Form sie über die Gegenwartskunst hinausheben. Im Bereich des Kunstliedes scheint die Entwicklung mit Hugo Wolf abgeschlossen zu sein. Eine Erneuerung konnte nur eintreten, wenn der Melodie, als dem primären Faktor im Lied, die Herrschaft wieder zuerkannt würde. Ob und wieweit sich die Komponisten dieser Forderung angeschlossen haben, haben wir vor einiger Zeit bei der Betrachtung von vertonten Eichendorff-Texten durch Zilcher, Knab und Schoeck darzustellen versucht.

Heute wollen wir Löns-Texten und ihren Vertonungen durch zwei Berliner Komponisten: Paul Graener (geb. 1872) und Hermann Simon (geb. 1896) unsere Aufmerksamkeit schenken. Löns selbst nennt die Gedichte aus „Der kleine Rosengarten": Volkslieder — und mit Recht. Sind sie doch durch Form und Inhalt in hervorragender Weise geeignet, als strophisch komponierte Lieder mit leicht faßlicher Melodie dem Volksliedgut einverleibt zu werden. Ihre Vertonung durch Hermann Simon[1]) kann schlechthin vorbildlich genannt werden. Es sind reine Strophenlieder in einfacher Liedform. Vorder- und Nachsatz melodisch meistens übereinstimmend; hin und wieder durch Melodieumkehr, Sequenzrückung oder durch Anfügen einer neuen Schlußformel im Nachsatz etwas aufgelockert, immer aber leicht faßlich und klangschön. Über den Klaviersatz sagt der Komponist im Vorwort: „Die sparsame Klavierbegleitung kommt der vokalen Art dieser Komposition aufs weiteste entgegen und hat sich der führenden Singstimme völlig anzupassen; doch haben die wenigen Noten ihr eigenes Gewicht."

Die fließenden Achtel im „Küselwind":

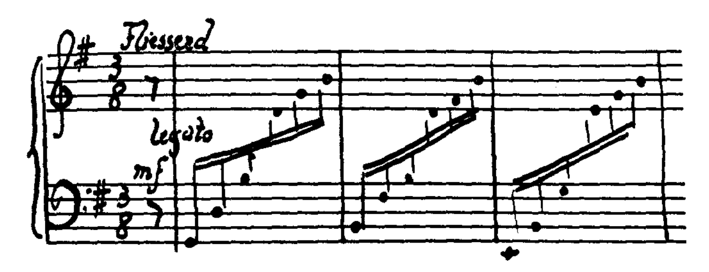


Die monoton klopfenden Achtel der linken Hand in „Der Spuk":



[1]) Der Weg über die Heide. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig, 1937.

oder die „wehenden" gebrochenen Sechzehntelakkorde in „Im Walde":



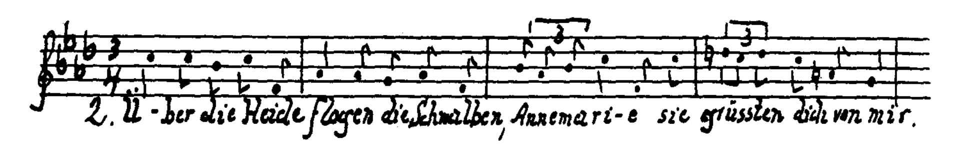
charakterisieren die Stimmung des ganzen Liedes und verleihen diesen schlichten Kompositionen den Stempel eines Kunstliedes.

Den Löns-Liedern Graeners[2]) fehlt das Volkstümlich-Einfache. Von den zehn Liedern des op. 71 sind sechs dem „Kleinen Rosengarten" entnommen, zwei dem „Goldnen Buch" und zwei dem Balladenheft „Mein blaues Buch". Aus der Textwahl erhellt, daß der zwingende Grund, diese Gedichte als Volks- oder volkstümliche Lieder zu vertonen, nicht vorlag. Graener komponierte keines der Gedichte als reines Strophenlied. Dort, wo der Textinhalt nur eine Strophenmelodie benötigt, schafft Graener wohl diese Melodie, übernimmt sie aber nicht unverändert für alle Strophen. So ist der Anfang jeder der drei Strophen in „Männertreu" stets neu, erst von der dritten Zeile an kann man von einer Strophenmelodie sprechen. Eine sehr feine harmonische Geste: das Umbiegen in der letzten Strophe von F-dur nach f-moll — bei gleichbleibendem Melodieverlauf — zu den Worten: „Ich weiß nicht, wo er blieben ist; das Lieben ist vorbei." Formal sehr geschlossen ist die Komposition „Winter" (Über die Heide geht mein Gedenken). Bis auf die Schlußworte „Annemarie, ade, ade" sind in Strophe eins und drei Melodie und Begleitung gleich komponiert. Ein Grund zur vollkommenen Neugestaltung der zweiten Strophe liegt nicht vor, da textlich nicht gegeben. In „Alle Königskerzen werden blühn"[3]) ist die zyklische Vertonung der drei Strophen schon eher verständlich. Die Worte der Mittelstrophe:

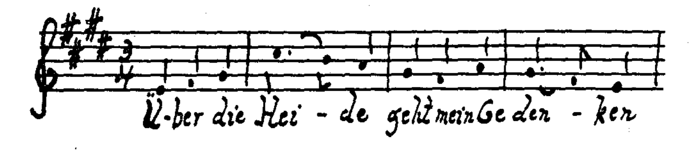
„Alle Quellen werden fröhlich springen,
Wenn dein Kommen benedeit den Wald,
Alle Vögel werden fröhlich singen,
Wenn sich nahet deine Holdgestalt",

veranlaßten Graener neben der Melodie eine Auflockerung des Klaviersatzes vorzunehmen, der im Gegensatz zu den vollgriffigen, machtvollen Akkorden der ersten und dritten Strophe jetzt in perlenden Sechzehntelläufen und klingenden Trillern die Textworte untermalt.

Graener gestaltet seine Melodien vornehmlich nach dem Gedichtinhalt; ihre Rhythmen decken sich in den meisten Fällen mit den Wortrhythmen. Eine Stelle wie:



ist im rhythmischen Bild allerdings unverständlich, noch dazu, wo Graener zuvor ganz richtig schrieb:



---

[2]) Löns-Lieder, op. 71. Verlag Bote & Bock, Berlin, 1925.

[3]) Der Titel „Königin" findet sich bei Löns nicht. Ebenso ist im vorhergehenden Lied „Der Wald ist still, der Wald ist stumm" die Überschrift „Der Kuckuck" von Graener hinzugefügt.

Ein rhythmisches Kuriosum scheint mir das erste Lied zu sein: „Verloren." Der dauernde Taktwechsel (7/4, 3/4, 9/4, 7/4, 6/4 ... 5/4, 3/4, 10/4) und ein im Klaviersatz auf jedem Viertel erklingender drei- bzw. vierstimmiger Akkord widersetzen sich der vom Komponisten geforderten „fließenden" Vortragsweise.

Im Gesamten können wir zu den Löns-Liedern Graeners eine positive Stellung einnehmen. Die Forderung, die man an ein echtes Lied stellt, sind erfüllt. In der Dreiheit: Melodie, Harmonie und Klaviersatz erhält die Melodie als das primäre Element ein leichtes Übergewicht.

Gertraud Wittmann.

Neue Chormusik

Als auf die epigonale Kompositionsweise zahlreicher klassisch-romantischer Nachbeter eine starke Reaktion einsetzte, wollten Übereifrige alles Heil in der Wiederaufnahme und Weiterbildung einer ausschließlich polyphonen Satzkunst erblicken. Die einfache Melodie erschien zu reizlos, man mußte sie immer durch kontrapunktierende Gegenstimmen verbrämen. Akkordisch-harmonische Klarheit wurde vermieden, Labyrinthe von Stimmverflechtungen versuchte man als Gipfelleistungen wahrer Gestaltungskunst hinzustellen. Diese „Polyphonie um jeden Preis" mußte zu bedenklicher Einseitigkeit führen. Man beraubte sich all der Ausdruckswerte, die auch in ausgesprochen harmonischen Prägungen beschlossen sein können. Bei ausgedehnten Entwicklungen folgt der große Künstler ohne weiteres den Gesetzen von der Mannigfaltigkeit in der Einheit und der Spannung im Kontrast, indem er reich durchwirkte Formungen mit einfach durchsichtigen abwechseln läßt. Es sei hier z. B. an Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" erinnert, in der fortgeschrittenste Polyphonie und rein akkordische Vielstimmigkeit zu schönster Gesamtwirkung zusammentreten. Natürlich wird sich eine homophone Klanggebung von selbst erledigen, die oberflächlich in die abgebrauchten Wendungen einer überlebten Stilweise zurückfällt und die ganze neuere kompositionstechnische Entwicklung außer acht läßt. Klarheit und Natürlichkeit bedeuten hier nicht ein Zurückgehen auf reizlos gewordene Formelhaftigkeit, sondern ein zuchtvolles Gestalten aus altem und neuem Gut. In der heutigen Chormusik prägt sich ein in dieser Richtung verlaufendes Streben nach einer neuen Grundhaltung in zunehmendem Maße aus. Bei aller Bindung an Gesetzmäßigkeiten bewegt sich das Schaffen vorwiegend in neuen Bahnen. Neue Farbwerte beleben die Gestaltung, und aus einer Art Durchdringung von ebenmäßiger Linearität und erweiterter Harmoniebehandlung erwächst allmählich ein bestimmter Zeitstil.

Unter den vorliegenden Chorwerken tragen die Fünf Gesänge für fünf-, sechs- und achtstimmigen gemischten Chor a cappella von Hans Brehme (B. Schott's Söhne, Mainz) deutliche Kennzeichen des neuen Ausdruckswillens. Eichendorffs „Der Freund", „Nachtgruß" und Goethes „Beherzigung" sind schon verschiedentlich vertont worden. Hier sind die poetischen Gedanken und Bilder in einer gebändigten, doch gegenwartsausgerichteten Tonsprache neu umschrieben, wenn auch einige Wendungen etwas abwegig anmuten. Im „Motetto, als der erste Jahn durch war" von Matthias Claudius sichert bereits der köstlich humorvolle Text eine gewisse Wirkung. Die chorischen Entwicklungen helfen dem unmittelbaren Eindruck kräftig nach. Besondere Aufmerksamkeit erregt die Neuvertonung des von Ludwig Senfls Komposition her bekannten Textes: „Ich schell' mein Horn im Jammerton". Hier werden feinsinnig alte und neue Stilmomente verschmolzen, so daß ein Werk von außerordentlichem Stimmungsreiz entsteht. Besonders gelungen ist die Charakterisierung der langgezogenen, klagenden Horntöne durch ruhende Stimmen, von denen sich ein oder zwei bewegtere, erzählende abheben — ebenso die Ausdeutung der schmerzlichen Wehmut um entschwundene Freuden in einem zart lyrischen pp-Satz.

Eine nahezu klassische Ausgewogenheit ist den Fünf Chören für drei gleiche Stimmen von Kurt Thomas eigen (nach Gedichten von Rudolf Paulsen, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Hinzu kommt die starke Bildhaftigkeit seiner Auslegungen. Als ein Meisterstück der Gestaltungskunst ist die Vertonung des „Mysterium" zu werten, in der das sinnbildlich ausgedeutete Kreisen zweier Windräder in außerordentlich charakteristischen Motivumkehrungen eingefangen wird.

Von einem gediegenen, das Wesentliche sicher erfassenden Geschmack zeugen zwei vierstimmige Chöre für Männerstimmen von Willy Sendt (Verlag Tonger, Köln). Im „Trutzlied" (Gustav Schüler) wird in kennzeichnenden Bewegungen das Überwinden schicksalhafter Widerstände umschrieben. Auch in dem Chor „Ans Werk" (W. Raabe) spürt man, daß der Kom-

ponist mit den Erfordernissen eines wirkungsvollen Männerchorsatzes wohl vertraut ist. Den Klippen, die bei der Vertonung eines so stark ausgeweiteten Textes auftreten, entgeht er durch malerische Einzelformungen (Paukenrhythmus in den Bässen „ans Werk", Fugato „zu bauen das Vaterland", Akkordsäulen „ihr baut ja die feste Burg in Gott"). Einiges, z. B. der Schluß, wirkt übersteigert.

Einen Text mit ähnlich weit gespanntem Rahmen wählt Hermann Simon: „Hinan — Vorwärts — Hinan!" von Goethe (Verlag Tonger, Köln). Mit der textlichen Steigerung hält hier die Musik nicht Schritt, da vorzeitige Überhöhungen die Endwirkung abschwächen. Doch wird die Entwicklung durch Einschaltung einer hymnischen Episode reizvoll belebt („Noch ist vieles zu erfüllen").

Der Chorzyklus „Sprich aus der Ferne" (Brentano und Goethe: „Und frische Nahrung", „Zum Sehen geboren") für Männerchor und Sopransolo von Adolf Clemens (Verlag Tonger, Köln) verrät eine sichere Beherrschung der chorischen Ausdrucksmittel. Für manchen Gedanken möchte man sich eine noch eindringlichere und den Textgehalt stärker ausschöpfende Gestaltung wünschen.

Schwankende Stilhaltung zeigen die Drei Frauenchöre a cappella „Sonnengruß", „An die Winde" und „Liebesgeständnis" von Karl Bleyle (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Den romantisierenden Texten (für den ersten und letzten Chor vom Komponisten selbst geschrieben) entspricht eine Tongebung, die überwiegend auf das Klangliche und Lyrische eingestellt ist.

Eine mehr dem Homophonen zugewandte Art (trotz zahlreicher, doch rein harmonisch orientierter Imitation) bekundet Emil Jürgens in den „Wegworten" (Heinrich Anacker) für zwei- bis dreistimmigen Chor (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig). Durch die abstrakten Texte wird das Ausdrucksstreben stark beeinträchtigt. Die Chöre sind für Entlassungsfeiern in Jugendorganisationen gedacht. In diesem Rahmen werden sie ihren Zweck erfüllen.

In einer zehn Hefte umfassenden Sammlung (zu je drei Vertonungen) geben Ernst Bücken und Dietrich Stoverock Bearbeitungen von Rheinischen Volksliedern für gemischten Chor und Instrumente heraus (Verlag Tonger, Köln). Da alle namhaften Komponisten des Rheinlandes mit Beiträgen vertreten sind, ergibt sich eine große Mannigfaltigkeit in der Art der kompositorischen Behandlung. Fast alle Sätze zeichnen sich durch eine maßvolle lineare Stimmführung und erlesene Klanghaltung aus, so daß der hohe künstlerische Wert der Sammlung außer Frage steht. In den Vorbemerkungen deckt Ernst Bücken die historischen Zusammenhänge auf, und Dietrich Stoverock unterrichtet über die verschiedenartigen Aufführungsweisen und Besetzungsmöglichkeiten.

In einem größeren Chorwerk „Der Spielmann" für Tenor, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) faßt Wilhelm Rüggeberg Gedichte aus dem Hausbuch des Franz Xaver Richter (1681 bis 1728) zusammen. Rüggeberg will ein leichtverständliches Volkschorwerk schreiben und formt daher Lieder, Gesänge und Instrumentalstücke von schlicht volkstümlicher Prägung. Er geht dabei auf die Harmonik der klassisch-romantischen Zeit zurück, verbrämt sie aber etwas reichlich durch kontrapunktische Führungen. Bestimmte Durchgänge und Schlußwendungen treten immer wieder auf, so daß sie schließlich formelhaft wirken. Der Textvorwurf mit seinen drei Abschnitten — Liebe und Wanderschaft, Rückkehr und Enttäuschung, Der Dichter — enthält Gedankengänge, die an Schuberts „Winterreise" erinnern. Das Werk eignet sich in seiner anspruchslosen Gesamthaltung vorzugsweise für die Unterhaltungsmusik.

Anschließend seien noch zwei Neuausgaben überkommenen Chorgutes hervorgehoben. Karl Rieß veröffentlicht im Sudetendeutschen Verlag Franz Kraus, Reichenberg, Leichte Männerchöre von Franz Schubert. Der Herausgeber weist darauf hin, daß Franz Schubert als Sohn seiner nordmährisch-schlesischen Heimat den Sudetendeutschen seelisch besonders nahesteht und daß seine Männerchöre ebenso edelstes Geistesgut darstellen wie seine Lieder. Außer den Vertonungen „Die zwei Tugendwege", „Selig durch die Liebe" (Fr. Schiller), „Die Einsiedelei", „Zum Rundetanz" (J. G. v. Salis) und „Der Schnee zerrinnt" (Hölty) werden Goethes „Des Menschen Seele gleicht dem Wasser" und „Das Bergknappenlied" besonderen Anklang finden. Man bedauert, daß der letztgenannte Chor nur eine Strophe umfaßt und deshalb allzu knapp anmutet.

Eine Bereicherung der Heinrich-Schütz-Literatur bringt die von Hans Hoffmann eingerichtete praktische Ausgabe des Madrigals „Vier Hirtinnen, gleich jung, gleich schön" (Verlag Bärenreiter, Kassel). Die Zusätze und Vortragsbezeichnungen, die der Herausgeber auf Grund eigener Einstudierungen beigefügt hat, geben den Dirigenten wertvolle Fingerzeige für die Art, in der diese liebenswürdige, heitere Szene zu klingendem Leben erweckt werden muß.

Erich Schütze.

Neue Werke für Fest und Feier

Wie das neue deutsche Kampf- und Gemeinschaftslied ganz ursprünglich aus den Reihen der freiheitsbegeisterten, marschierenden Kolonnen aufklang, so entwuchsen den gemeinsamen Zusammenkünften, die der Sammlung, Besinnung und Ausrichtung dienten, ebenso unmittelbar die neuen Formen einer festlich-feierlichen Ideenbekundung: Sprechchor, Kantate und instrumentale Feiermusik. Im Charakter und in der Haltung mußten die Darbietungen den Geist und das Ethos des neuen Wollens widerspiegeln. Es galt, die Hingabe an die Gemeinschaft und die Einsatzbereitschaft für erhabene Werte in Wort und Ton weihevoll zu bekräftigen. Geschaffen sind diese neuen Werke von einzelnen, doch äußert sich in ihnen nicht subjektives Empfinden, sondern gemeinschaftliches Denken und Fühlen. Ihr Vortrag erfordert auch gemeinsame Übung, zu der jeder einzelne sein Teil beitragen muß. Die Gestaltung muß zwingend auf einer Ebene liegen. Sie wendet sich vom dynamischen Kräftespiel einer persönlichen Stilhaltung ab und strebt einer allgemeineren, flächenhaften Formungsweise zu. Den Grundsätzen von Zucht, Unterordnung und Standhaftigkeit entspricht eine herbe, unpathetische Klanggebung. Sie wird zunächst in Anknüpfung an die vorklassische Kunstübung gefunden, deren Wiederbelebung bereits vorher im Zuge der Zeit lag, deren Ausdruckshaltung aber auch dem neuen Lebensgefühl entgegenkam. Mit dieser Orientierung wurde nur eine Ausgangsstellung bezogen. Die völlig veränderte Haltung der neuen Zeit wird sich allmählich in einem durchgreifend umgewandelten Kunst- und Musikstil zu erkennen geben, der sich von dem Stil vergangener Epochen wesentlich unterscheiden wird. Das kameradschaftliche Zusammengehen verschiedener Stilweisen in der Richtung auf ein Ziel bahnt den Weg zu dieser Entwicklung. Am Ziel stehen die Worte des Führers: Klarheit, Schönheit, Natürlichkeit! Wie fruchtbar sich diese Wegweisung bereits auf dem Gebiet der Feiergestaltung auswirkt, lehrt ein Einblick in die neuesten Kantatenschöpfungen. Hier merkt man deutlich das Streben nach einem edel und klar geformten Ausdruck. Wenn auch manchen Werken die überzeugende Eindringlichkeit fehlt, so weisen die meisten eine innere Geschlossenheit auf, die sie zu achtunggebietenden Leistungen erhebt.

Anfangs ergab es sich wie von selbst, daß bei einer größeren Feier der Rahmen des einfachen Liedes erweitert wurde. Es lag nahe, die instrumentale Begleitung kunstvoller auszugestalten und sie durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu ergänzen. Diese einfache Ausweitung weisen zahlreiche Begleitmusiken von Heinrich Spitta, Helmut Majewski, Reinhold Heyden u. a. auf. Weiter ausgebaut wird diese Form in einer Kantate von Helmuth Jörns „Der Himmel grau und die Erde braun“ nach dem Liede von Werner Altendorf für ein- bis zweistimmigen Chor, Streicher, zwei Trompeten und Pauken („Klingender Feierabend“, Werkreihe des Amtes Feierabend der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude in Verbindung mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Die todesmutige Entschlossenheit, die aus dem Text spricht, findet in herben Marschklängen ihren wirksamen Ausdruck.

Neben die Liedkantaten treten Neuvertonungen älterer und neuerer Dichtungen. In feinfühliger musikalischer Umspielung und Untermalung verwebt Heinrich Spitta in seinem Werk 42a „Der Weg ins Reich“ (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig) Worte von Spervogel, E. W. Möller, C. F. Meyer, W. Vesper, H. Gutberlet, W. Raabe und H. Lersch. Unmittelbares Empfinden schwingt in den Klängen des „Nun schweige jeder von seinem Leid“. Daß eine zu einseitig durchgeführte polyphone Ausgestaltung die natürliche Entfaltung des gesanglichen Melos hemmt, wird bei der Kantate „Deutsches Land“ (Ferdinand Oppenberg) von Karl Schäfer fühlbar (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Die Aufmerksamkeit wird zu sehr auf die gut abgewogene chorische Behandlung und die bündige Durchführung des c. f. gelenkt. Auch in der Deutschen Hymne (nach Worten von E. M. Arndt) von Karl Thieme (für Baritonsolo, gemischten Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel, Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) werden die an und für sich gehaltvollen thematischen Gedanken von zu viel polyphonem Beiwerk begleitet. Dieses Werk geht schon über den Rahmen einer Kantate hinaus, weicht auch in seiner differenzierten Klanggebung merklich von der allgemein eingehaltenen Richtung ab. Der ausdrucksvoll rezitativisch geformte Mittelteil schafft einen Ausgleich zu der überwiegend satzkünstlerischen Planung im ersten und letzten Abschnitt (Ausklang bildet die zu machtvoller Steigerung anwachsende Einbeziehung des c. f.: „Wenn alle untreu werden“). Weit sparsamer in der Anwendung kontrapunktischer Mittel zeigt sich Helmuth Jörns in seiner Kantate „Das Werk ist aus“ (Georg Stammler, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg). Er erreicht eine ansprechende Charakterisierung des geruhigen Sinnens nach getaner Arbeit. Dem Mangel an Kantaten heiteren Inhalts will Wil-

helm Twittenhoff mit einer Folge „Lob der Kartoffel, Lob des Brotes, Lob des Apfels" abhelfen (Verlag Adolph Nagel, Hannover, Reihe „Deutsche Feierstunde"). Das vorliegende erste Heft („Lob der Kartoffel") bringt eine durch Ländler und Zwischenmusiken belebte und reizvoll ausgestaltete Vertonung des Textes von Matthias Claudius. Die Kantate entspricht vollkommen den Absichten der Herausgeber Reinhold Heyden und Bernd Poieß, gediegenes Material auch für die einfachsten Verhältnisse bereitzustellen. Die Fassung läßt verschiedene Besetzungen zu (Streicher, Klarinetten, Blockflöten, Gitarre). An dem köstlichen Wechselspiel der Melodieinstrumente wird jeder seine Freude haben. Einen ganz schlichten Rahmen wählt sich Curt Rücker in seiner Kantate vom Herren Tod (Hermann Koser) für eine Singstimme, einstimmigen Chor und Streicher (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig). Sie umschließt drei kleine Sätze in knapper, volkstümlich melodischer Formung mit polyphonem Einschlag: Lied des Trommlerbuben" (dem seltenerweise kein Trommelrhythmus zugrunde gelegt wird), einen Totentanz für Streicher und einen Chor der Toten.

Die zielstrebige, gerade Haltung, die den meisten Kantaten eigen ist, kennzeichnet auch eine Reihe für Fest und Feier herausgegebener Spielmusiken. Gerhard Maasz legt in seinen Drei nordischen Tänzen für kleines Orchester (Verlag Tonger, Köln) eine geschickte Übertragung wertvollen nordischen Volksmusikgutes vor. Unter den drei Sätzen — Beim Bewinden des Maibaumes (England), Vingakerstanz (Schweden), Caro-As (Dänemark) — erregt der erste besondere Aufmerksamkeit durch sein gemessenes, reigenartiges Gepräge, während in den beiden anderen landläufig eingängliche Tanzmelodik und Rhythmik aufklingt. Ein Werk von straffem Gefüge und fesselnder Zügigkeit schenkt uns Karl Schäfer in seiner Musik für Blechbläser (Blasmusiken für Kundgebung und Feier, herausgegeben von Helmut Majewski, 5. Folge, Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde). Aus fünf wirkungsvoll kontrastierenden Sätzen schafft er eine lebensvolle, künstlerische Einheit. Weihevolle Klänge werden von beschwingten und erregt stürmischen Bewegungen abgelöst. Die lapidare und doch spannungsreiche Stimmigkeit liegt auf dem Wege eines erstrebenswerten Klangideals. Die Ausführung erfordert einen leistungsfähigen Bläserchor. Nur bei zyklischer Darbietung können die Sätze zur vollen Wirkung kommen. Weniger Geschlossenheit und Einstimmung auf die einheitliche Richtung zeigt die zweite Folge von Drei Fest- und Spielmusiken für kleines Orchester von Wilhelm Maler (Verlag Tonger, Köln). In der zum Teil gesucht anmutenden Linearität offenbart sich eine gewisse Eigenwilligkeit, die wohl zu reizvollen Besonderheiten führt, manchmal zu sehr in Einzelheiten zerflattert. Ein „Festliches Vorspiel", dem noch ein langsamer Zwischensatz und ein Rondo folgt, bildet die Einleitung zu einem Liedsatz: „Arbeitsmann, laß im Schwung die Kolben gehn" (Lorenz Minderer). Merkwürdigerweise nutzt der Komponist die charakteristischen, schwingenden Bewegungen, die er an den Anfang stellt, für die Liedbearbeitung selbst nicht aus, sondern begnügt sich hier mit einer blassen Akkordierung in langen Notenwerten. Adolf Hoffmann stellt sich in der Reihe „Deutsche Instrumentalmusik für Fest und Feier" (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin) die dankenswerte Aufgabe, für die Feiergestaltung Werke aus vergangenen Jahrhunderten bereitzustellen, die „als Zeugen deutschen Kulturgutes noch heute stärkstes Leben in sich bergen". Die Auswahl, die er aus der Ballettmusik Chr. W. Glucks (Don Juan, Orpheus, Alceste und Armida) trifft, erweist sich als kostbares Erbe des Großmeisters, das in seinem klaren nordischen Gepräge aufs beste geeignet erscheint, die Feste und Feiern der neuen Zeit zu verschönen.

Erich Schütze.

Neuerscheinungen für Violoncell

Theodor Hausmann: Drei Stücke im Volkston für Violoncell und Klavier (op. 32). Kistner & Siegel.

Unter obigem Titel bringt Theodor Hausmann drei formal äußerst einfach gestaltete Sätze, die den Cellisten Möglichkeiten geben, die besonderen Vorzüge ihres Instrumentes, die Kantilene, zu pflegen. Was dem wirklichen Volkston widerspricht, ist die zum Teil mit Chromatik überladene Harmonik, durch die auch die Melodik häufig belastet ist. Diese Diskrepanz zwischen bewußt knapper Form und harmonischer Überbelastung ist etwas kraß. Im übrigen sind die Stücke durchaus reizvoll.

Karl Hasse: Kammersonate für Violoncell und Klavier op. 57 Nr. 2. Kistner & Siegel.

Es liegt ferner eine Kammersonate von Karl Hasse vor, ein fünfsätziges Werk, das, wie der Name sagt, Anschluß an die eine der beiden vorklassischen Sonatentypen sucht. Die fünf Sätze haben die Namen: Präludium — Intermezzo — Conso-

lation — Menuett — Rondo. Während sich das Präludium, das Menuett und das giguenähnliche Rondo stärker an ihre Vorbilder anschließen, lassen der zweite und dritte Satz die Allemande und Sarabande nur ahnen. Inhaltlich ist Hasse den Nachromantikern stark verpflichtet, doch ist seine harmonische Sprache dabei nicht unpersönlich und die melodische Erfindung reich und farbig, wobei man das Menuett als besonders gelungen bezeichnen darf. — Das Werk stellt dem Ausführenden dankbare Aufgaben.

Gerhard Silwedel: Siciliano (im alten Stil). Fritz Schuberth, Leipzig.

Robert Schumann: Romanze op. 28 Nr. 2. Bearbeitet für Violoncell und Klavier von Gerhard Silwedel. Kistner & Siegel.

Silwedels Siciliano ergänzt die Reihe von kantablen Vortragsstücken für Violoncell und Klavier, die kurze, geschlossene Formen älterer Stilrichtungen wiederaufnehmen. Es handelt sich hier um ein dankbares und in seiner Grundhaltung sympathisches Stück, das weder an Spieler noch an Hörer große Ansprüche stellt, eine gute Unterhaltungsmusik. —

Wenn Silwedel in seiner Bearbeitung der Fis-dur-Klavierromanze die von Schumann so meisterhaft gesetzte Tenormelodie von einem Cello spielen läßt, so verliert das Stück zweifellos durch diese Bearbeitung, da eben nicht nur die Schönheit der Melodie selbst, sondern sehr erheblich auch die verschleierte Art, das „Wie" des Ausdrucks, den besonderen Reiz dieses Stückes ausmacht. Das Cello bringt in dieser Bearbeitung die Melodie — und wenn sie auch noch so dezent gespielt wird — zu ausgesprochen. — Die einzige Rechtfertigung für Bearbeitungen dieser Art wäre die Tatsache, daß auf diese Art Cellisten mit wertvollen Werken bekanntgemacht werden, was ihrer geschmacklichen Durchbildung nur gut sein kann. Das künstlerisch brauchbare Ausbildungsrepertoire für Cellisten ist bekanntlich spärlich genug. Aber ob eine solche klangliche Verzerrung durch dieses eine Positivum gerechtfertigt wird, bleibt dahingestellt.

Walter Schulz: Sonderstudien in der halben Lage. Steingräber.

Es ist gut, wenn Walter Schulz die bis jetzt gebräuchlichen Etüden in der halben Lage von Baudiot ergänzt oder auch gewissermaßen ersetzt. Sonderstudien in der halben Lage gehören zu den täglichen Übungen eines Cellisten, und diese sechs Etüden von Walter Schulz ergänzen sich in ihrer Gegensätzlichkeit sehr zweckmäßig. Sie sind deshalb für den Unterricht wärmstens zu empfehlen.

Herbert Schäfer.

Hermann Poppen: Das erste Kurpfälzer Gesangbuch und seine Singweisen. (Veröffentlichungen des Vereins für Kirchengeschichte in der ev. Landeskirche Badens XII.) Verlag M. Schauenburg, Lahr (Baden), 1938, 124 S., geh. 4,40 RM.

Das Buch bringt eine wissenschaftliche Untersuchung des bisher wenig bekannten Heidelberger Gesangbuches von 1567, das zur Entstehung des reformierten Einheitsgesangbuches im 17. Jahrhundert geführt hat.

Es ist Poppen gelungen, das Buch seiner Eigenart nach zu erschließen und die bisher angenommene Abhängigkeit von dem Bonner Gesangbuch zugunsten Straßburger Einflüsse zu widerlegen. Die Untersuchung des Liedbestandes fördert eine großzügige Verbindung reformierten und lutherischen Liedgutes zutage, die die Besonderheit des Buches ausmacht. Ein Vergleich mit den bedeutenden Liederbüchern des 16. Jahrhunderts (wozu übrigens das reich ausgestattete Keuchenthalsche von 1573 nicht herangezogen worden ist!) läßt das Heidelberger als das deutscheste von allen erscheinen. Einen Hauptteil des Buches macht die Betrachtung der Singweisen aus, die Herkommen, Rhythmik, Tonartaufzeichnung usw. gründlich durchgeht. Zu S. 84 sei nachgetragen, daß auch Keuchenthal Fol. 53r. die Bänkelsängerweise des Liedes „Vom Himmel hoch" bringt. Ein Überblick über die Fortentwicklung der Gesangbücher in Kurpfalz und Badner Land bis zum heutigen DEG., ausführliche Register und 28 gute Abbildungen schließen die wichtige Veröffentlichung ab.

Walter Haacke.

Willem de Fesch: Zwei Violoncell-Sonaten. Neuausgabe der „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen". 1938.

Die „Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen" (Julius van Etsen) gibt zwei Sonaten von Willem de Fesch (1687—1760) neu heraus. De Fesch lebte als Organist, Komponist und Kapellmeister in Antwerpen, von 1731 ab in London, wo er sich — nach Burney — den Opernkomponisten anschloß, die gegen Händel Opposition machten. Daneben war de Fesch ein berühmter Cellist seiner Zeit. — Er hinterließ an Kompositionen außer einer Reihe von Kammermusikwerken für die verschiedensten Instrumente Chorkompositionen, unter denen eine Messe und zwei Oratorien („Judith" und „Joseph") hervorzuheben sind.

Die vorliegenden zwei Cellosonaten sind einer Sammlung von sechs Cellosonaten entnommen, die im Besitze des Antwerpener Musikwissenschaftlers Mr. J. A. Stellfeld sind. Es sind dreisätzige Stücke: Largo — Allegro — Minuetto (bzw. Vivace), also Kirchensonaten ohne den sonst üblichen Andantesatz an dritter Stelle. Die einzelnen Sätze haben die typischen Merkmale der Kirchensonate, die „gehenden Bässe" im ersten Satz, den fugierten Stil des Allegro usw. Musikalisch sind diese beiden Sonaten von besonderem Reiz; weite Melodiebögen spannen sich, und die harmonische Führung bringt Herbheiten persönlicher Prägung; einzelne Sätze, vor allem die Menuette der ersten Sonate, sind überraschend schön.
Die Ausgabe selbst zeugt neben der stilistisch sauberen Ausführung des Continuopartes (Julius van Etsen) rein äußerlich von besonderem Schönheitssinn. Die Reproduktion des Mr. J. A. Stellfeld gehörenden Porträts von de Fesch und eine entzückende Vignette auf dem Titelblatt machen diesen nur in 300 Exemplaren erscheinenden Sonderdruck in jeder Hinsicht zu einer Delikatesse, wobei man allerdings einen Druckfehler (Violoncellstimme Seite 4, System 12) hätte vermeiden können.
Es bleibt betrüblich, daß die in jeder Hinsicht schöne Ausgabe dieser köstlichen Stücke durch die beschränkte Auflagenziffer nicht allen Cellisten zugänglich ist.

Herbert Schäfer.

Georg Schumann: Zehn Choralvorspiele. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938.

Die zehn Choralvorspiele Schumanns erscheinen dem posthumen Op. 122 von Brahms vergleichbar: Ein Vermächtnis an die protestantische Orgelmusik. Auch gedenkt Schumann in ihnen der Kantorenwelt seiner Kindheit. Stilistisch sind sie aus der Rückschau auf die Orgelmusik der Romantik geschaffen. Daher der Überschwang an funktioneller Chromatik, die bombastische Vollgriffigkeit, der Triumph der Harmonie verbunden mit einem imponierenden Apparat von Kontrapunktik. Neben Stellen, die Brahms' Werken fast entnommen scheinen, stehen Wendungen eigenster geistvoller Note. Es sind Stimmungsbilder über Choräle und in ihrer Art mehr konzertant als liturgisch.

Walter Haacke.

Karl Marx: Toccata für die Orgel. Kistner & Siegel, Leipzig, 1938.

Das Stück ist ein virtuoses Beispiel leichten, modernen Orgelsatzes. Dreistimmiger Satz ist bevorzugt, der Wechsel der Pedal- und Manualpassagen an der Technik des Barock geschult. In die kühle unpathetische Geräuschhaftigkeit der energischen Spielfiguren sind zarte Partien eingebettet. Der Klangstil ist eisig, kahl, herb, bitter, eisern. Der Kontrast zu den lyrischen Gesängen von Karl Marx ist erstaunlich.

Walter Haacke.

Julius Klaas: Sieben Lieder nach Dichtungen von Hermann Löns für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Werk 45. Heinrichshofen-Verlag, Magdeburg, 1937. — Die Schwalben. Aus dem Spanischen übersetzt von Gustav Dittmar. Für hohe Stimme und Klavier. Op. 13, Nr. 1. — Serenada. Für hohe Stimme und Klavier. Heinrichshofen-Verlag, Magdeburg, 1938.

Diese unlängst in Bad Ems in einem „Zeitgenössischen Komponistenabend" zu Gehör gebrachten Lieder Julius Klaas' haben ihren Wert vor Publikum und Presse bereits bewiesen. Schönheit und Weiträumigkeit der Medolie und Durchsichtigkeit des ganz auf Stimmung und Klang eingestellten Klaviersatzes sind Kennzeichen der beiden letztgenannten Kompositionen. Dagegen scheint uns Klaas in den Löns-Liedern das Verhältnis Musik-Dichtung zuungunsten der Dichtung verschoben zu haben. Die Dichte des Klaviersatzes, der häufig wechselnde Rhythmus, das Fluktuieren im harmonischen Bild, das Nebeneinander des Deklamatorischen und Liedhaften in der Melodiestimme bedeuten — gemessen an der Schlichtheit der Löns-Verse — ein Überbetonen und In-den-Vordergrund-Rücken musikalischer Ausdrucksmittel, was hier nicht ganz berechtigt ist. Wir stellen das fest, ohne die Komposition abzulehnen. Es mag jeder selbst die Lieder auf sich wirken lassen und dann urteilen.

Erich Schütze.

Musik zur Weihnacht

1. **„Die Weihnacht ist kommen"**, Lieder zur Julzeit. Bearbeitet von Hans Fischer.
2. **„Kleine Musik zur Julzeit"** von Kurt Brüggemann. Nach Dichtungen von Claudius, Greif und Hartmann. Verlag Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Immer wird man peinlich berührt, wenn um die Weihnachtszeit sich Jullieder anbieten. In den seltensten Fällen wird man angenehm enttäuscht. Wir verstehen durchaus die gutgemeinte Absicht, neue, unserer Weltanschauung gemäße Weihnachtslieder zu schaffen, begrüßen es aber nur dann, wenn das Neue in jeder Hinsicht — Sprache, Geist, Melodik — mit dem Alten zu wetteifern vermag. Die meisten Versuche aber und auch die vorliegenden sind ein Frevel am Geist unserer Weltanschauung, Verbrechen an der Kunst, schlimmste Kon-

junkturware! Wir wehren uns jetzt mit aller Macht gegen die musikalische Bilderstürmerei, die das alte ererbte, mit deutscher Tiefe gesättigte Liedgut ausrotten will und ein erbärmliches Götzenbild aufrichtet, das von einer gänzlich mißverstandenen Weltanschauung zeugt, von Kulturfanatikern auf dem Markt angepriesen wird, unser Volk verwirrt und uns im Auslande lächerlich macht.

Wir haben Zeit auf das Neue zu warten. Hier, wo es um unser Heiligstes geht, wollen wir die allerschärfsten Maßstäbe ansetzen und Halbheiten auf keinen Fall dulden.

Zu 1.: Der Herausgeber hat zunächst alten Liedern neue Texte unterlegt, ein Gebrauch, der sich nur rechtfertigen läßt, wenn ein guter Text zur Verfügung steht und die Haltung der Weise und der Sprache auf einem gleichen Stilgesetz stehen. Die Musikgeschichte gibt Musterbeispiele! Aber man singe z. B. „Das neue Licht zu zünden soll unser Amt nun sein, daß sich die Herzen finden beim Sonnwendflammenschein" auf die Weise des alten Liedes „Der Winter ist vergangen", um den Unsinn zu spüren. Dann hat man einen guten Text von B. von Schirach schlecht vertont und viele neue schlechte Texte ebenso flach in Ton gebracht. Man versuche doch einmal „Sonnenruf aus Nebelnacht, kündet mit Verheißungsmacht: Freude aller Erden" mit unseren Bauern zu singen! Es wird ein bärenhaftes Gelächter gegen dieses Verstandesgestammel aufstehen. Zwei Volkslieder — neuerdings in jeder Julausgabe angeführt — haben sich, obwohl sie nichts mit der Julzeit zu tun haben, notwendigerweise dahinein verirren müssen. Unmöglich ist die „Lichtbaumweihe" von Hermann Wirth — als Lied, als Dichtung hat sie ihren Wert. Text und Weise wollen aber gar nicht zueinander passen. Unhaltbar sind die Angaben über die Herkunft des Liedes. Der Schluß dieser Ausgabe ist eine Verhöhnung Bachs. Zu einem hohlen Gedicht zieht man einen Rokokomarsch aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach heran. So wird beides kitschig.

Zu 2.: Auch die kleine Musik Kurt Brüggemanns kann nicht recht befriedigen, wenn auch hier keine solchen Entgleisungen wie in der ersten Ausgabe vorkommen. Brüggemanns Textauswahl ist zu unterschiedlich, sie läßt sich zu keiner Einheit zusammenformen, auch wenn es beteuert wird, „daß sich der Beitrag zu einer Kantatenform verdichtet". Wo ist die Einheit zwischen dem Hollenlied, von Greif ja ganz anders gemeint, und dem wirklich schönen Sonnenwendtext von Claudius? Abgesehen davon, daß beide Weisen nicht befriedigen und von beiden Gedichten schon gute Vertonungen vorliegen. Einzig der „Sunnwendmann" ist geglückt. Aber in diesem Rahmen ist er auch falsch am Platze.

Die andere Musik ist zu problematisch und kann nicht erwärmen.

Walther Pudelko.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Arnold Schering: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1936. 206 Seiten, 16 Tafeln.

In einem starken Band mit vielen Notenbeispielen und sechzehn wertvollen, zum Teil noch unbekannten Bildbeigaben schildert Schering auf Grund eines sehr ausführlichen Quellenstudiums die Umstände von Bachs Leipziger Kirchenmusik. Alles, was die Forschung über den Musikdienst des Thomaskantors bereits geleistet hatte, wird erneut geprüft und ergänzt, um ein den historischen Tatsachen bis in alle greifbaren Einzelheiten getreues Bild zu erhalten. Es werden behandelt: Das Aufführungsmaterial nach Gattung und Notenbestand, Ordnung, Ausbildung und Aufgaben der Kantorei, Örtlichkeiten ihrer Tätigkeit, Bestand des Instrumentalkörpers und seine Verwendung.

Die Beschäftigung mit der letzten Materie veranlaßt Schering, den Gebrauch der Tasteninstrumente — Orgel, Cembalo und Positiv — zu studieren, um die Ausführung des Akkompagnements klarzustellen. Diese Bemühung hat u. a. als Ergebnis, daß Bach seine Kirchenmusik mit der Orgel und ohne das Cembalo begleiten ließ. Darauf begründet er die Forderung, die er auf dem letzten Leipziger Bach-Fest an die heutige Bach-Pflege richtete, das Cembalo aus der Kirche zu entfernen. Schering zeigt, daß es Bach

nach dem Zustand der ihm verfügbaren Cembali und den Platzverhältnissen der Musikemporen zu urteilen unmöglich war, das Cembalo einzusetzen. Es könne ihm übrigens auch gar nicht daran gelegen gewesen sein, da die Verwendung des Cembalos in der Kirche „gegen den deutschen Kirchenbrauch" gewesen sei, der „mit dem Klange des Cembalos die Vorstellung weltlicher Musikpflege" verbunden habe.

Diese Feststellung scheint im Falle des Leipziger Bach zu stimmen. Wenn man indessen Heinrich Schütz für die Auferstehungshistorie u. a. auch die Benutzung eines „Instruments", was in seinem Zusammenhang unzweifelhaft Cembalo bedeutet, empfehlen sieht, so erhebt sich die Frage, ob sich nicht bei ausgedehnterer alldeutscher Forschung weitere Beispiele finden werden, die Scherings Behauptung vom „deutschen Kirchenbrauch" erschüttern könnten.

Die heutige Bach-Pflege wird sich der Forderung Scherings auch keineswegs beugen, nachdem ihr seit dreißig Jahren mit dem Cembalo eine so große Bereicherung geschenkt worden ist. Schering gibt nicht allein den Beweis, daß Bach technisch keine Möglichkeit hatte, das Cembalo in der Kirche zu benutzen, er folgert auch Bachs ästhetische Abneigung gegen dasselbe als ein unkirchliches Instrument, nachdem er nachgewiesen hat, daß es nur bei weltlicher Musik und in der Kirche nur zu Übungszwecken verwendet wurde. Wir möchten G. Ramin als Gegner dieser Auffassung (Musik und Kirche, VIII. Jg., Heft 5) sehr unterstützen. Schering bekennt, daß ihm der „spitze, klimperige Klang" des Cembalos gegen das „natürliche Empfinden" ginge und spricht anderswo (S. 81) von dem „zähen, dicken Klang" der Bach-Orgel. So wenig wir Schering diese Charakteristik barocker Klangwerkzeuge nachzuempfinden vermögen, können wir uns seine Deutung zu eigen machen, Bach habe die Orgel als „heilig", das Cembalo als „weltlich" empfunden.

Sehr aufschlußreich sind indessen die Ausführungen über das Violoncell als akkordisches Begleitinstrument für die Rezitative, nebst interessanten Belegen aus alten Celloschulen.

Die Behandlung des gesamten Aufführungsapparates der Matthäuspassion gibt, nachdem genaue Skizzen der Räumlichkeiten beigebracht sind, eine Vorstellung von den zeitgemäßen Möglichkeiten.

Das abschließende Kapitel bringt Sänger und Dirigenten besonders angehende, sehr beherzigenswerte Bemerkungen über Vortrag, Zeitmaß und Dynamik von Bachs Werken. In welchem Sinne jene und das ganze für die Bach-Forschung so wichtige Buch gemeint ist, vernehmen wir aus Scherings eigenen Worten folgendermaßen: „Wir sind zu einer Bach-Auffassung erzogen worden, die keine Zugeständnisse an den persönlichen Geschmack einzelner mehr kennt, sondern sich mit letzter Hingabe einer — richtig verstandenen — Objektivität befleißigt. Noch vor hundert Jahren hieß es: wollt Ihr, daß wir Bach schätzen lernen, so bringt ihn uns in faßlicher, eingänglicher Weise näher, denn wir sind modern fühlende Menschen und keine Perückenträger mehr. Heute ist es umgekehrt: Was soll uns ein zeitgemäß zugestutzter Bach? Wir wollen nicht zwanzigstes Jahrhundert hören, sondern das große, mächtige Zeitalter des Barock. Wir wollen uns in dieser Musik nicht selbst genießen, sondern der ungeheuren Kräfte teilhaftig werden, die in ihr schlummern, damit sie in uns übergehen und unser Besitz werden. Bach ist ein Zuchtmeister geworden, eine Persönlichkeit, die auf allen Linien fordert und heischt. Wer ihn als solchen nicht verträgt, mag sich abwenden und zu Gefälligerem zurückkehren."

Walter Haacke.

Richard Eichenauer: Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1938. 80 Seiten.

In seinem Werk „Musik und Rasse", das seit wenigen Monaten in einer zweiten, verbesserten und wesentlich erweiterten Auflage vorliegt, hat sich Eichenauer schon mehrmals mit dem Polyphonieproblem beschäftigt. Ihm ist bekannt, daß der statistische Befund allein, in welchem Umfange das polyphone Prinzip bei einer Rasse Geltung gewinnt, noch keine sicheren Aussagen über den Sinnzusammenhang polyphoner Gebilde mit rassischen Ausdruckskreisen gestattet. („Musik und Rasse" S. 21.) Ebenso ist es sicherlich auch Eichenauers Verdienst, die Gefahren einer vorzeitigen Verkettung rassischer Substanzen mit umfänglichen Stilbegriffen (etwa: „gotisch"), die auf eine andere methodische Grundlage gestellt sind, gekennzeichnet und zurückgedrängt zu haben. Einzig seine positive Wertschätzung von Victor Lederers allzu großzügigen Nachweisen keltischer Ursprünge in der Mehrstimmigkeit und Ehrenfried Muthesius' mystisch-versponnener Begriffswelt (ebendort S. 136f., 89, auch S. 142) verdient Einschränkungen. Seine Darstellung der Gefühlsgehalte polyphoner Musik, die sich zeitlich mit Alfred Lorenz' Wellenlehre leicht umgrenzen läßt, gelingt vortrefflich; sein Vergleich mit dem nordischen „Leistungstypus" Ludwig Ferdinand Clauß' mußte überzeugen.

So ist ein Buch, das ausschließlich jenem Kernstück nordischen Musikbewußtseins, der Poly-

phonie, gewidmet ist, gerade von der Hand dieses Verfassers willkommen. „Der Jugend des Dritten Reiches" schenkt Eichenauer dieses Werk, dessen klare, einfache Sprache jeder verstehen kann, der sich über die Grunderscheinungen germanischer Polyphonie unterrichten will und nach Anregungen zum selbständigen Weiterdenken sucht.

Eichenauer nimmt von der „Formel" Ausgang, daß im Süden „fessellos strömender Ausdruck menschlicher Leidenschaft", im Norden aber „gebändigter Ausdruck" das künstlerische Gesamtbild beherrsche. — „Leidenschaft" ist zwar eine psychologisch höchst vieldeutige Temperamentsform, die nur recht wenig über eine besondere Eigenart künstlerischer Willenstätigkeit aussagt (vgl. auch das S. 76 angeführte Zitat aus einem Werk von Müller-Freienfels). Aber dann müßte auch Eichenauers Definition polyphonen und homophonen Tongeschehens Zweifeln ausgesetzt werden, denn eine vollgültige Bestimmung polyphoner und homophoner Bildungen bis hinauf ins höchstzusammengesetzte Kunstwerk, eingerechnet alle zeitlichen und personalen Eigenprägungen und Kreuzungen einzelner Formelemente — müßte auf ganz anderem Raum angelegt sein und ganz besonders auch eine umfassende Kritik des Polyphoniebegriffs im musikwissenschaftlichen Schrifttum (die „linearen" Satzstrukturen des Juden Ernst Kurth!) zur Voraussetzung haben. Doch das lag nicht in Eichenauers Aufgabe (s. a. seine bewußte Einschränkung der Quellen S. 20). Er führt vielmehr Hauptbelege vor Augen, ohne systematisch den Gesamtbestand zu sichten, und trägt damit Wesentliches zur Klärung der Frage bei.

Mit Gewinn liest sich die Darstellung der Lurenpolyphonie. Fruchtbar ist der Hinweis, daß der Unterschied weltlicher und geistlicher Polyphonie nur an untergeordneten Gefühlswerten erkennbar wird und tatsächlich in dem gesamten Fragenkomplex kaum eine Rolle spielt (S. 39, 63 usw.). Die Musik läßt sich eben nicht an bestimmte religiöse Vorstellungen und Inhalte ketten, sie hat zu allen Zeiten ihre „Ausdrucksuniversalität" bewahrt.

Eichenauer erkennt das Wesen nordischer Polyphonie im „Herauswachsen des Vielfältigen aus dem Einen" und in dem „Gesetzhaften". Alles treffliche Beobachtungen. Nicht günstig erscheint jedoch seine Ausweitung dieser Sinnbegriffe zu einem „tönenden Willen an sich" (S. 56) oder einem „Ausdruck von Weltgefühlen" (S. 46). Denn dadurch werden die genannten seelischen Wirkungen musikalischer Polyphonie ihrer realen Existenz beraubt und in eine höhere Seinsform (man denke nur an Schopenhauers Ideologien!) überführt, die eine klare Verständigung nur erschwert.

Demgegenüber muß gerade Eichenauers deutliche Sprache gegenüber der Dogmatik eng konfessioneller Urteile (S. 64) reinigend wirken und dürfte manche Umdeutung nordischen Kunstempfindens in christliche Demutsstimmung zurückweisen.

Am Schluß setzt sich Eichenauer für die völlige Neuschaffung einzelner Texte Händelscher Oratorien ein (S. 68 f.). Seine persönliche Entschlußkraft, Konsequenz und Energie, mit der er dieser Frage zu Leibe rückt und es nicht bei allgemeinen Vorschlägen bewenden läßt, zwingt Bewunderung ab. Doch ist das Problem der Neutextierung mit seinem Hinweis auf die Verbreitung des sogenannten Parodieverfahrens im 18. Jahrhundert (S. 68 f.) historisch keineswegs gelöst. Denn die Einführung eines anderen Textes war bei Händel keine beliebige, zufällige, sondern eine schöpferische Maßnahme, die geistesgeschichtlich fest verankert ist und aus der grundsätzlich kein anderer die Berechtigung für ähnliche Eingriffe herleiten kann. Die Parodie setzt eine bestimmte künstlerische Gestaltungsabsicht, nämlich Zuordnung ursprünglich fremder Sinnbezirke, voraus, über die nur der Schaffende selbst verfügen kann. Sind wirklich nicht andere Wege gangbar, die störende Wirkung jüdischer Namen (die man für sich unbedenklich auswechseln könnte) auszuschalten?

Eichenauers Werk besitzt — ungeachtet dieser Teilfragen — Bekenntniskraft. Es spricht eindringlich zur Jugend und läßt ihr die großen Schätze deutscher Vergangenheit aufleuchten. Eichenauer wird hier zum berufenen Erzieher zur Achtung, Pflege und zum Verständnis unseres Volkstums, zum Glauben an ein starkes, gesundes künstlerisches Menschentum. Die knappe Schreibform ist vorbildlich. Wir empfehlen das Buch mit Nachdruck.

Wolfgang Boetticher.

Werner Neumann: Joh. Seb. Bachs Chorfuge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. Schriftenreihe des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, 1938. 110 Seiten.

Die an der Leipziger Universität vorgelegte Dissertation erschließt den Stoff im einleitenden Abschnitt mit einer Darstellung und Kritik des neuen Bach-Verständnisses. In Spittas Werk floß spätromantisches Geistesgut, die „Stimmung" des Tonwerkes einzufangen mit sachlicher Werkerschließung zusammen, Untersuchungen der einzelnen Lebensumstände, Würdigung der Aufführungspraxis sind in neuerer Zeit neben ästhetisch-stilistische Betrachtungen getreten. Während das Gelände des Instrumentalfugenwerkes des großen Meisters ziemlich erschlossen vorliegt, hat sich die

Bach-Forschung der Chorfuge relativ selten zugewandt. Es muß daher begrüßt werden, wenn Neumann in diesen Bereich einzudringen sucht. Unabhängig von ihm ist auch aus Bern eine systematische Untersuchung des gleichen Gegenstandes (Eugen Thile, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft VIII) hervorgegangen, die allerdings in ihren ästhetischen Grundlagen und Folgerungen zu einer Auseinandersetzung herausfordern muß. Rühmenswert ist Neumanns Zurückhaltung in der Anwendung allgemeiner Entwicklungsideen, die zwar anschauliche Deutungsmöglichkeiten einer Entfaltung des Personalstils ergeben, aber sachlich der Materialgrundlage und den Tatbeständen ungenügend Rechnung tragen. Wenn Neumann diesen Standort als „phänomenologisch" bezeichnet, so strebt er deutlich aus dem Rahmen dessen heraus, was bisher unter diesem stark entwerteten Begriff einer anatomischen Formzergliederung verstanden wurde.

Die Chorfuge ist von den Mühlhäuser Kantaten an bis in die späte Leipziger Zeit hinein zu verfolgen. Die Abgrenzung nach der Seite freier Imitationsformen war durch strenge Beachtung des sogenannten Prinzips der Quintbeantwortung gegeben, Schwierigkeiten mußten die gleitenden Übergänge zu den kanonischen Formen bereiten. Die Choralfugen durften mit Recht wegen ihres besonderen Themengutes zurückgestellt werden.

Neumann kennzeichnet die Reihenfolge der Themeneinsätze und Varianten schematisch mit Ziffern, die Gegenstimme mit Buchstaben nach dem Partiturbilde und führt damit anschaulich die höchst mannigfaltige Behandlung des Fugenprinzips durch Bach überzeugend auf einige wenige Grundformen zurück. Große Bedeutung gewinnt das „Permutationsprinzip", d. h. alle Steigerungen, Stimmanordnungen erscheinen der kreisenden Bewegung untertan, es findet sich ziemlich gleichmäßig auf das Gesamtwerk zerstreut vor. Die architektonische Einheit ist aufs höchste gedrängt und einer strengen Ökonomie untergeordnet. — Eine andere Bauform ist das „Kombinationsverfahren", dieses nimmt nicht auf eine Themeneinheit bezug, sondern reiht freie Durchführungen aneinander. Neben „Experimentierformen" gewinnt endlich die „lineare Durchgestaltung" Bedeutung.

Das Problem der Textbehandlung Bachs nimmt Neumann nur vom Formbestand aus in Angriff. Zweifellos ist ein Vergleich des großformalen Aufbaus der literarischen Grundlage mit der Fugenschöpfung aufschlußreich, namentlich im Hinblick auf die Dreigliedrigkeit oder den quadratischen Strophenbau; Inkongruenz von Text und Musik würde Sinnzerreißung und schlechte Deklamation zur Folge gehabt haben. So ergiebig also dieses Feld zur Kenntnis der Kompositionstechnik ist, muß doch Neumanns völlige Ausschaltung des textinhaltlichen Problems, das uns durch die Untersuchungen Arnold Scherings und Zieblers bei Bach längst in die Nähe gerückt ist, als Mangel empfunden werden. Denn selbst in der Textvorlage herrscht doch zwischen äußerem Formverlauf und Sinngehalt einzelner Worte nicht nur eine beiläufige Verkettung. Neumann ist auch dem rhetorischen Problem ausgewichen (S. 100ff.), das doch erst in Bachs Melodiegestaltung die Verteilung der Sinnakzente erhellt, aus Gründen, die beim Vergleich mit der zeitgenössischen Ästhetik (Scheibe, Mattheson) durchaus nicht einzusehen sind. So bleibt auch Neumanns Kritik der hermeneutischen Methode (S. 5f.), sieht man von berechtigten Zweifeln gegenüber subjektiven Deutungsmaßnahmen ab, im ganzen unbefriedigend. Ungeschmälert bleibt die Leistung, die Chorfuge in ihren Baueinheiten als Zeugnis genialer Raumgestaltung Bachs dem forschenden Blick erschlossen zu haben. Die Übersichtlichkeit der Darstellung, die lebensvolle Schilderung, die Reichhaltigkeit der Einzelerkenntnisse zwingen Achtung ab. — Dreißig Notentafeln im Anhang sind ein vorzügliches Anschauungsmaterial.

Wolfgang Boetticher.

Wilhelm Heinitz: Neue Wege der Volksmusikforschung. Mit einer wissenschaftlichen Einführung in die Homogenitätslehre und die physiologische Resonanz. 120 Seiten. Mit 3 Bildtafeln und 50 Notenbeispielen. Carl Holler-Verlag, Hamburg.

Der Haupttitel der Schrift deckt nur deren letztes Viertel, in welchem volkstümliche Weisen europäischer Völker, größtenteils den Darbietungen des Hamburger Weltkongresses für Freizeitgestaltung (1936) entnommen, unter Anführung von Notenbeispielen nach den Methoden der „Homogenitätslehre" auf „physiologische Resonanz" und damit auf ihren „biologischen Stil" hin beurteilt werden.

Das eigentliche Thema der Schrift ist aber die ihre ersten drei Viertel ausfüllende „wissenschaftliche Einführung" in die vom Verfasser vertretene „Lehre von der organischen Gestaltung und Nachgestaltung der Musik" und ihre Untersuchungspraxis. Die Lehre geht — in Anlehnung an Sieverssche und Rutzsche Gedankengänge über den Zusammenhang von sprachlichen und andern Auffassungs- und Gestaltungserlebnissen mit Körperhaltung und Körperbewegung — von der gewiß naheliegenden Voraussetzung aus, daß musika-

lische Schöpfungen im allgemeinen von dem körperlich-seelischen Gesamtorganismus ihrer Schöpfer bedingt sind, daß sie deshalb auch irgendwie auf deren in Haltung, Gang, Tanz und Gebaren sich bekundenden Bewegungshabitus abgestimmt sein müssen und vermutlich am ehesten dort die vom Urheber gewünschte Wiedergabe und Aufnahme finden können, wo Spieler und Hörer ähnlich organisiert sind. Der Weg aber, der von dieser plausiblen Grundvoraussetzung über das Medium armschwingender und kniebeugender „besonders musikalisch und motorisch Begabter" zur Feststellung von „Homogenität" und „Inhomogenität" und sogar zur sicheren Ergänzung und Berichtigung unvollkommener Notenüberlieferungen führen soll, wird in seiner Schwierigkeit und Verfänglichkeit vom Verfasser gewaltig unterschätzt. Soll ein Vorstoß nach dieser Richtung Anspruch auf wissenschaftlichen Wert haben, so muß er gemäß den Grundsätzen der experimentellen Psychologie und ihren für verwandte Forschungsgebiete längst ausgebildeten und bereitgestellten Methoden unternommen werden, und da wäre es eine erste und selbstverständliche Forderung, daß die vermuteten Zuordnungen von Musik und Bewegungshabitus an eindeutigen und nachprüfbaren Beispielen — am besten wohl dem gegenwärtigen Musikschaffen entnommen — gesichert festgestellt würden; und eine zweite, daß die begabten Medien, ähnlich wie es bei der Prüfung „parapsychischer" Phänomene geschieht, genau auf ihre Leistungsfähigkeit geprüft und kontrolliert werden. Die „wissenschaftliche Einführung" zeigt zu solchen methodischen Sicherungen keinerlei Ansatz. Sie unterläßt es sogar, was bei der Subtilität und Neuheit der behandelten Dinge unbedingtes Erfordernis gewesen wäre, die vom Verfasser als brauchbar angesehenen Erfahrungsbefunde klar formuliert und belegt an den Anfang zu stellen und daraus die „Lehre" zu entwickeln. Ihr Vortrag ist deduktiv-dogmatisch, behauptet in den ersten Axiomen schon mehr als jemals erweislich sein wird, beläd sich mit vielen überflüssigen und verdunkelnden Fremdwörtern und unterläßt nicht, sich dem Zuge der Zeit folgend im „Kosmischen" zu verankern. Mit dem Vorliegenden ist vielleicht der Weg zu einer Glaubensgemeinde, nicht aber der zur Begründung einer neuen Wissenschaft beschritten.

Heinrich Schole.

Hans Pfitzner: Meine Beziehungen zu Max Bruch. Verlag Albert Langen/Georg Müller, München, 1938. 100 Seiten.

Wenn Hans Pfitzner ein neues Buch veröffentlicht, kann es des Interesses der gesamten Musikwelt von vornherein sicher sein. Die vorliegende Schrift ist im wesentlichen eine Sammlung der persönlichen Erinnerungen Pfitzners an den Komponisten Max Bruch, in die eine Reihe von Originalbriefen Bruchs eingeflochten sind, die Pfitzners Aufführungen von dessen Oper „Die Loreley" betreffen. Man erfährt aufschlußreiche Einzelheiten aus der Entwicklungszeit Pfitzners, und man kann verfolgen, mit welchem Fanatismus er sich für eine Sache einsetzt, die er als förderswert erkannt hat. Max Bruchs Oper „Die Loreley" gilt Pfitzner als eins der großen Meisterwerke der deutschen romantischen Oper. In dem begreiflichen Streben nach Vollständigkeit teilt er allerdings auch manches Belanglose mit, das lediglich persönlichen Erinnerungswert besitzen dürfte. Man wird dem Meister auch eine Reihe von Äußerungen zugute halten, die mehr einer vermeintlichen Unterschätzung seiner Persönlichkeit entspringen. Merkwürdig ist allerdings, daß Pfitzner als der Vorkämpfer Robert Schumanns dessen Stellungnahme zu Mendelssohn völlig verzeichnet. Bei aller gegenseitigen Achtung, die Schumann und Mendelssohn sich bezeugten, muß festgehalten werden, daß nicht nur Mendelssohn zu Schumann einen Abstand hatte, sondern auch Schumann keineswegs zu Mendelssohn „wie zu etwas Höherem aufsah". Auch der Vergleich Mendelssohns mit Mozart durch Schumann dürfte im einzelnen noch zu überprüfen sein. Namentlich ist in das Persönlichkeitsbild des reifen Schumann nicht jene abgöttische Liebe des Mendelssohnschen Formensinns, wie sie oft immer wieder zu lesen ist, einzufügen.

Selbstverständlich finden sich zwischen den an den Tag gebundenen Mitteilungen über die von Pfitzner veranlaßte Neuaufführung von Bruchs Loreley im Jahre 1916 immer wieder Äußerungen zu allgemeinen Fragen der Musik, die bleibenden Wert für uns haben. Die Veröffentlichung besitzt ihre Bedeutung als ein Beitrag zum Bild der Persönlichkeit Hans Pfitzners.

Herbert Gerigk.

Musikalisches Presse-Echo

Wir brauchen Gesangsforschungsinstitute

Prof. Dr. Kreichgauer (Berlin) nimmt in einem Beitrag der Beihefte „Sprechen und Singen" (Band 1) umfassend zur Frage der Gesangsforschungsinstitute Stellung. Die nachstehend daraus zitierten Abschnitte zeigen, wie wichtig die von Kreichgauer gemachten Vorschläge für die musikalische Praxis sind.

Die Schriftleitung.

Die Beispiele werden erkennen lassen, wie notwendig für die Lösung unserer Fragen die tatsächliche Zusammenarbeit von Fachleuten aus den verschiedensten Lagern unter einem Dach und unter einheitlichen künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten ist.

Da haben wir z. B. das Problem der sogenannten Tragfähigkeit der Stimme. Schon die Frage, was denn eigentlich „Tragfähigkeit" heißen soll, wird verschieden beantwortet, obwohl der Ausdruck zum täglichen Sprachgebrauch jedenfalls des Musikers gehört. Man könnte vorläufig sagen: Tragfähig ist eine Stimme, die auf die Entfernung ihre Rundung nicht verliert. Die wissenschaftliche Untersuchung dieser „Rundung", die genaue Wahrnehmungsbeschreibung ihre Merkmale, hat natürlich zur Voraussetzung, daß sie überhaupt von entsprechend vorgebildeten und urteilsfähigen Personen gewissen Stimmen eindeutig zugeschrieben und anderen ebenso eindeutig abgesprochen wird. Vielleicht wird man finden, daß tragfähige Gesangstöne durch gute Vokalisation begünstigt werden, daß sie einen subjektiv relativ starken Grundton haben — vielleicht etwas ganz anderes. Ob und wie tragfähige Töne mit der Lautstärke zusammenhängen, mit der Tonhöhe, der Tondauer, dem Sprechlautzusammenhang sind weitere subjektive Untersuchungen, die offenbar Sache der experimentellen Psychologie sind.

Welche Schwingungsvorgänge die „Rundung" bedingen, also etwa, welche Partialschwingungen mit welchen Amplitudenverhältnissen den tragfähigen Ton auszeichnen, welche objektiven Differenztöne dabei auftreten mögen (die Untersuchung etwaiger subjektiver Differenztöne fällt ins Gebiet des Psychologen), das zu untersuchen ist Sache des Physikers; auch etwa, wie weit Einschwingungsvorgänge des Ansatzrohrs, Eigentümlichkeiten des Abklingens, des Verlaufs eine Rolle spielen, wodurch der tragfähige Forte- und Pianoton sich etwa unterscheiden, welche raumakustischen Verhältnisse die physikalischen Merkmale des tragfähigen Tons erhalten, begünstigen, zerstören usw.

Sache der Physiologie wäre kurz gesagt die Untersuchung der Frage: Wie benehmen sich Atmung und Stimmorgane bei tragfähigen und bei nichttragfähigen Tönen? Welche Rolle etwa spielen Stimmklang, Mund- und Zungenstellung, das Gebiß, Spannung der Wangenmuskulatur usw.? Ist jedes nicht eigentlich anormale Stimmwerkzeug in der Lage, tragfähige Töne zu erzeugen? Ist dies also erlernbar? Oder gibt es physiologische (anatomische) Eigentümlichkeiten, die die Hervorbringung tragfähiger Töne erschweren, ausschließen?

Die bisher angedeuteten psychologischen, physikalischen und physiologischen Fragen zum Thema „Tragfähigkeit" fallen offenbar in das Gebiet theoretischer Gesangsforschung. Nicht minder wichtig ist die Klärung all der praktischen zum Thema „Tragfähigkeit" gehörigen Probleme, die Sache einer „angewandten Gesangsforschung" wären; ich will nur einige nennen:

Die angewandte Gesangspsychologie, die nach Umfang und praktischer Bedeutung wohl stark im Vordergrund der Institutsarbeit stehen dürfte, wird etwa untersuchen, was der Gesangslehrer beachten muß, wenn er zu einem sicheren Urteil über die Tragfähigkeit einer Stimme kommen will, welche gesangstechnischen Hilfen, Übungen die Tragfähigkeit verbessern, wie sich der Sänger am besten selbst kontrollieren kann usw. Hierzu wird sie die bestehenden Methoden im wissenschaftlichen Versuch zunächst einmal auf ihre tatsächliche Durchführbarkeit und dann auf ihren praktischen Erfolg prüfen müssen.

Die angewandte Gesangsphysik wird auf Grund der Ergebnisse der theoretischen Gesangsphysik sich gewissen praktischen Fragen der Gesangsmethodik zuwenden, also im vorliegenden Fall die verschiedenen Methoden, tragfähige Töne hervorzubringen, auf ihre physikalische Begründung untersuchen, dabei ungeeignete ausschalten, geignete empfehlen. Sie wird sich der noch sehr im argen liegenden Fortschrittskontrolle annehmen, dem Sänger Winke geben, wie er sich am besten den besonderen raumakustischen Verhältnissen anpaßt und so weiter.

Die angewandte Gesangsphysiologie wird ihren Beitrag zum Thema „Tragfähigkeit" leisten, indem sie die verschiedenen Methoden, tragfähige Töne zu erzeugen, physiologisch beschreibt, auf ihre Durchführbarkeit untersucht und bewertet.

Wiederholen oder nicht?

Eine Preis- und Gewissensfrage zum Beginn der Konzertsaison

Schon öfters veranlaßten mich Aufführungen klassischer Musikwerke zum Nachdenken darüber, warum wohl die Komponisten Wiederholungszeichen hingeschrieben haben. Und wahrscheinlich bin ich nicht der einzige, der sich diese Frage vorgelegt hat. Es gibt Dirigenten von einem an Pedanterie grenzenden Pietätsgefühl, das kleinste Vortragszeichen ist ihnen heilig, das Rubato ein ketzerischer Begriff, selbst auf dem Tummelplatz des ad libitum wagen sie kaum zwei freie Schritte — aber die Wiederholungszeichen sind für sie anscheinend nicht da. Hier ist ihnen der Wunsch des Tondichters plötzlich nicht mehr Befehl. Wie kommt das?
Der Hauptgrund zu dieser willkürlichen Mißachtung authentischer Vorschriften dürfte in den meisten Fällen der Wille zur Zeitersparnis sein. Es sind nicht nur die unmusikalischen Witzblattleutnants der Vorkriegszeit, die vor der Sinfonie fliehen, weil „das Aas vier Sätze hat", auch unter den regelmäßigen Besuchern „schwerer" Konzerte gibt es Leute, die während des letzten Programmteils (der ja gewöhnlich ein größeres sinfonisches Werk bringt) verstohlen gähnen oder heimlich nach der Uhr sehen. Und das sind keineswegs immer die undankbarsten Zuhörer.
Soll man nun ihrer Ungeduld die wohlerwogenen Ausführungsbestimmungen unsterblicher Meister opfern? Soll und darf man die beiden Punkte, mit denen der Komponist die Wiederholung eines Satzteils anzeigt, einfach ausradieren, nur, damit Herr Hinz seine Abendsuppe noch warm vorfindet oder Frau Kunz ihre Elektrische erreicht? Die Frage stellen heißt, sie verneinen. Denn schließlich wird der Komponist mit dem Wiederholungszeichen ja irgendeine bestimmte künstlerische Absicht verbinden.

Über diese Absicht, also den tieferen Sinn der zwei Punkte dürften die Meinungen allerdings geteilt sein. Manche sehen darin die — in einigen Fällen vielleicht mechanische, nicht ganz begründete — Übertragung des Strophenliedprinzips auf Instrumentalwerke. Andere meinen, der Komponist wolle das thematische Material, das er im ersten Teil des Satzes, der „Exposition" gleichsam zur Parade der Themenschlacht der Durchführung aufmarschieren läßt, noch einmal vorbeidefilieren lassen, um es dem Gedächtnis des Hörers recht gründlich „einzubläuen". Letzteres wäre noch mehr als bei „normalen" Sonaten- und Sinfoniesätzen — NB.! Alles, was hier gesagt wird, gilt natürlich auch für Pianisten und Kammermusiker! — bei Variationen angebracht, in denen sich das Thema wie Zucker in heißem Wasser auflöst oder wie Dampf verflüchtigt und oft bis zur Unkenntlichkeit verändert. (Als radikalste Verwandlungskünstlerin erweist sich meist die Fuge.) Gerade hier aber fiele zugleich der Vergleich mit der Liedform ins Gewicht.

Wahrscheinlich aber wird der Wiederholungsdrang der Tondichter weniger von nüchtern-praktischen Erwägungen als von einem unterbewußten psychologischen Moment, einem ungeschriebenen geheimnisvollen inneren Gesetz musikalischer Logik bestimmt. Auch dies Gesetz freilich, das sich begriffsmäßig schwer umschreiben läßt, wurzelt letzten Endes in einer liedhaften Auffassung (die vielleicht der Urquell aller Tonkunst, auch der Instrumentalmusik ist). So gesehen erscheint die Wiederholung von Satzteilen oft nicht nur angebracht, sondern geradezu notwendig, weil logisch bedingt, natürlich um so notwendiger, je einfacher und liedmäßiger die Themen sind bzw. das Thema ist. (Bei dieser Beschränkung auf die Einzahl denke ich vor allem an Beethoven, der ja manche Sätze seiner Fantasie-Sonaten auf einem einzigen Thema und den Kopfsatz seiner „Siebenten" sogar eigentlich nur auf einem rhythmischen Motiv aufbaut.) Am einleuchtendsten dürfte das zunächst ein schlichtes Variationsthema beweisen, etwa Haydns Andante mit dem Paukenschlag, das geradezu als ein Musterbeispiel musikalischer Logik gelten darf. Die wie Frage und Antwort oder wie Prämisse und Konsequenz wirkende Führung des Melodiebogens verführt fast gebieterisch dazu, dem Thema einen Text unterzulegen (was ja wohl auch geschehen ist). Aber auch ohne einen solchen, das Melos als klingenden Ausdruck einer bestimmten Gedankenfolge genommen, dürfte jeder, dem Musik nicht ein Buch mit sieben Siegeln ist, sich beinahe zwangsläufig versucht fühlen, den ersten Teil des Gesamtthemas nochmals anzustimmen. Dessen unbefriedigender Abschluß auf der Dominante fordert dann ebenso selbstverständlich eine Fortführung des Gedankens über einen den Klimax des ersten Teils noch übergipfelnden Höhepunkt bis wieder hinab zum Grundton. (Schillers geistreicher Vergleich des Distichons mit „des Springquells flüssiger Säule" ließe sich ungefähr auch auf die Struktur dieses Themas anwenden.) Ob nun freilich auch der zweite Thementeil dem Wiederholungsgesetz untersteht oder auch nur ein Dacapo-Bedürfnis auslöst, bleibe dahingestellt. Ein innerer Zwang zur „repetizione" liegt nach

meinem Empfinden hier nicht mehr vor, da ja das Motiv gedankeninhaltlich nach allen Richtungen erschöpft ist. (Auch die im wesentlichen figurativen oder tonartlich umfärbenden Variationen verändern es im Sinne des musikideelich Neuen kaum — im Gegensatz zu Beethovenschen Variationen, die aus unscheinbaren Themakeimen ganze Blumengärten von schier unerschöpflicher Formen- und Farbenpracht hervorzaubern.)

Das Wiederholungsproblem liegt im übrigen bei den Ecksätzen der klassischen oder nach klassischem Muster gebauten Sinfonien und Sonaten insofern auf einer anderen Ebene, als hier Wiederholungen des zweiten Teils nicht oder nur sehr selten (wie etwa im Finale von Beethovens „Appassionata", und auch da nur bruchstückweise) gefordert werden. Das wäre auch wohl des Guten zuviel, da die Reprise ja ohnehin die wichtigsten Themen, nur tonartlich verändert oder allenfalls rhythmisch etwas umgestaltet, zu bringen pflegt. Auch in dieser Beziehung bildet, im Rahmen des Klassischen, wieder Beethoven die große Ausnahme: seine „Eroica" mündet in eine Variationenreihe, für deren thematischen Teil wir die Wiederholung als sozusagen bindendes Gesetz erkannten (Beethovensches Ausnahmegesetz: die lapidar-wuchtige Einmaligkeit des Themas der c-moll-Variationen) und im Kopfsatz der „Neunten"...

Gerade Beethoven hat aber auch im ersten Satz seiner „Fünften" das unerreichte, für alle Zeiten gültige Muster eines trotz aller „Ungebändigtheit" der Tonsprache klassisch-formstrengen Sinfoniesatzes aufgestellt, dessen nur durch ein kleines Ornament — das Oboesolo vor der Reprise — gestörten symmetrischen Bau jemand sogar an Hand der Taktzahl nach dem mathematischen Gesetz des „Goldenen Schnittes" genau berechnet hat. (Schumann nannte Beethovens vierte Sinfonie die „griechisch-schlanke" — mir scheint bei der „Fünften", schon um ihres „Schicksals"themas willen, ein Vergleich mit der Antike noch näher zu liegen.) Unter den Begriff dieser Gesetzmäßigkeit fällt zweifellos auch das hier unter keinen Umständen zu übersehende Wiederholungszeichen. Gewiß sind diese ungeheuer plastischen, kristallklaren, denkbar einfach harmonisierten Themen nicht schwer „zu behalten", namentlich das berühmte erste wird uns ja, bis in den letzten Satz hinein, mit unerhörter Wucht immer wieder fast buchstäblich „eingehämmert". Trotzdem verlangt die monumentale knappe Geballtheit des ersten Satzteils ein nochmaliges Hören — wenn man will, schon programmatisch-symbolisch. Das Schicksal muß eben zweimal „an die Pforte pochen", um alle zu wecken, die ihm „in den Rachen greifen" wollen, und diejenigen aufzurufen, die gewillt sind, sich zum heroischen Kampf gegen die Dämonen der Finsternis — er wird freilich erst in den beiden letzten Sätzen endgültig ausgetragen — zu wappnen. Schließlich kann man solche Musik ja auch nicht oft genug hören.

In jedem Falle hat Beethoven genau gewußt, warum er Wiederholungszeichen setzte, und das wußten auch alle anderen Komponisten vor und nach ihm, für die der bekannte musikalische Doppelpunkt, gleichviel aus welchem Grunde, irgendwie der „springende" Punkt ihres Schöpferwillens war oder vielleicht noch heute ist. Man achte daher ihren Wunsch mit der Ehrfurcht, die gerade ungeschriebene Gesetze des Schaffensmysteriums fordern, auch wenn uns ihr tieferer Sinn und höherer Zweck nicht immer faßlich erscheint — und sogar auf die Gefahr, daß Herrn Hinzens Suppe kalt wird oder Frau Kunz die Bahn vor der Nase wegfährt!

(Hans Wyneken, Königsberg i. Pr., in „Die Musik-Woche" Heft 38 vom 17. September 1938.)

Lesefrüchte

In einem wöchentlich erscheinenden Fachblatt für „Unterhaltungs-Musik und Musik-Gaststätten, Kampfblatt für deutsche Musik" haben wir die nachstehenden Besprechungen neuer Schallplatten gefunden:

„Les Préludes" von Liszt auf Grammophon:

Unsere heutige Besprechung der neuen Schallplatten beginnen wir mit einer Feierstunde bei Franz Liszt. Seine Präludien hat die „Deutsche Grammophon" auf zwei doppelseitigen Großplatten in einer Form herausgebracht, die man als technische Höchstleistung würdigen muß. — Wir sind überzeugt, daß die „Deutsche Grammophon" mit dieser Aufnahmenreihe kein „Geschäft" bezweckte, denn eine solche Musik ist — vorerst — nur wenigen Menschen ein Erlebnis. Um so höher mag man dieses musikhistorische und pionierhafte Werk der „Deutschen Grammophon" bewerten.

Dem Musiker und höhergestellten Musikliebhaber enthüllen diese beiden Platten die reinsten und tiefsten Geheimnisse der deutschen Musik.

„Der Lenz" und „Traum der Sennerin" auf der Wurlitzer-Orgel bei Grammophon. Zum Abschluß der heutigen Besprechung der „Deutschen Grammophon" nennen wir obige

Orgelplatte, die nicht nur dem Musiker Interesse abzwingt, sondern auch eine verwendbare Gebrauchsplatte ist. Selten noch kam „Der Lenz", den uns Hildach in einer seeligen Stunde geschenkt hat, so rührend und zugleich hinreißend zum Ausdruck wie hier.

Ouvertüre zu „Alceste" von Gluck bei Electrola.

Gluck! Auch hier zeigt sich der Wille zur Verantwortung, das Bekenntnis zur Pflicht! Zweifellos ist auch „Electrola" an die Schaffung dieses hervorragenden Schallplattenwerkes nicht mit dem Gedanken an das „Geschäft" herangegangen. Derartige Aufnahmen erfordern Mittel, die nie aus dem Werke herausgeholt werden können. Das wissen wir so gut, wie es die „Electrola" wissen wird. Daher sehen wir auch hier den Einsatz doppelt groß und dreifach dankenswert. Die Aufnahme selbst ist ein musikalisches Dokument für alle Zeiten.

„Paprika", Klavier-Fox von Rio Gebhardt, Großes Tanzorchester; „Kullerpfirsich", Foxtrott von Ernst Kalthoff.

Eine entzückende Unterhaltungsplatte, die auf ihren beiden Seiten angenehme und für alle Fälle brauchbare Hausmusik vermittelt! Für Pianisten ist diese Platte besonders lehrreich.

★

Alkoholhaltiges Obst und Gewürz werden wir demnach als Bestandteile einer „brauchbaren Hausmusik" gebührend berücksichtigen müssen.

Die Schriftleitung.

Rudolf Horn, der Schicksalsweg eines deutschen Musikanten

Am Morgen des 13. August 1936 kündigte der Sprecher des Olympia-Weltsenders an: „Sie hören jetzt das Präludium und die dreistimmige Fuge a-moll von August Weweler, für linke Hand allein komponiert. Es spielt der einarmige linkshändige Pianist Rudolf Horn"...

Es war die erste Uraufführung, die ein deutscher Komponist für Rudolf Horn geschrieben hatte. Beide, Tonsetzer und Spieler, hatten die Materie überwunden, das ungeschriebene Gesetz der zehn klavierspielenden Finger. Und das Schicksal.

Zwanzig Jahre zuvor: der achtzehnjährige Rudolf Horn, in seiner Geburtsstadt Siegen in Westfalen, Sohn, und seit Kriegsanfang, kaufmännischer Beistand des Orgelbauers und Instrumentenmachers Carl Horn, einstigen Tambourmajoranwärters beim 1. Garderegiment, hat die geborenen Musikantenhände und einen erfinderischen Kopf, der auf den Dirigentenberuf hinarbeitet. Wozu Unterricht, wenn man sich das Xylophonspielen nach Grammophonplatten ebensogut selbst beigebracht hat? Wenn man Mandoline spielt und Baßlaute, und zwar solistisch und nach Noten — nicht auf Wimmerschinkenart und gefühlsmäßig falsch. Wenn einem ein Markneukirchener eine gute Gitarre verschafft hat, die erst recht kein Dilettieren verträgt...

1917: Einberufung nach Saarbrücken; wird der Kompanietrommler. Spielleute — angetreten! „Sie bringen den Leuten die Flötentöne bei!" erklärt der Spieß. Ab ins Rekrutendepot zur Ausbildung von Spielleuten. Parade im Eiswinter 1917/18: alle Instrumente sind eingefroren, die Flöten der Spielmöpse und sonstwas. Rudolf Horn trommelt, allein auf weiter Flur, abwechselnd mit der Regimentsmusik. Im übrigen spielt er die Variationen zu den Märschen der Regimentsmusik auf der Trommelflöte. Obgleich unabkömmlich, wird er zur Front abkommandiert, meldet sich als Hornist und Tambour, entscheidet sich für den Hornisten und ist: Hornist Horn, der der Regimentsmusik neidvoll nachsieht.

Als vom Großen Hauptquartier die Order eintraf,



Hornist Horn ist sofort zum Bataillon der Leibwache in Marsch zu setzen, liegt er bereits mit Lungenschuß und amputiertem rechtem Arm im Lazarett — am 20. Geburtstag.

Ohne Wehleidigkeit trägt er das Schicksal, fragt nicht nach dem Warum, verschenkt Noten und Instrumente, behält nur die Baßlaute, geht in Geschäft und Werkstatt zurück, bastelt und arbeitet kaufmännisch. Nun heißt es Gleichgewicht halten, körperlich und seelisch; wie eine Meute fällt ihn die Krüppelpsychose an. Er kämpft sie nieder, immer von neuem: man ist kein halber Mensch mit einem Arm. Wozu hat Gott einem denn die Schmerzen des rechten (im Gefühl noch vorhandenen) Arms gegeben? Daß man mit ihnen fertig wird, daß man in sich geht und das letzte aus sich herausholt.

(Jenkner schildert nun den Weg des Einarmigen zum Klavier.)

Ahnen wir, was das bedeutet? Was dazu gehört, sich nicht kleinkriegen zu lassen, nicht bei jedem Blick die Folter zu spüren, als wäre man ein halber Mensch? Was dazu gehört, aus dem Nichts anzufangen? Sich fight zu machen, die Partituren nach der Platte zu studieren, bis sich das Gefüge enträtselt, die Linke doch wieder ans Klavier zu bringen, fünf Jahre nach der Verwundung? Aus der zweiten Hand die erste und alleinige Spielhand zu machen, Laufwerk, Sprünge, Griffe... Das Feld so zu beherrschen, daß die fünf Finger rechts und links zugleich sind? Nicht den Mut verlieren, die Zähigkeit, die Schmerzüberwindung, das Kunstgefühl? Nur kein Blender werden wollen, kein Virtuos, kein Artist im argen Sinne, kein interessanter Fall, keine Sensation...

Irgendwann nach dem Umbruch öffnet sich ihm der Senderaum des Rundfunks. Das Mikrophon erteilt ihm eine neue Lehre, die zur Entwicklung einer strengen, fast kontrapunktischen Pedaltechnik führt. Das äußere Geschehen wird in den deutschen und auch in ausländischen Sendern im Laufe von Jahren ein symptomatisches Ereignis: „Es spielt der einarmige Pianist Rudolf Horn." Immer wieder überwindet er die Skepsis der hörgewohnten Techniker, immer wieder erklären die Ohrenzeugen, die Laien, noch entschiedener aber die Fachleute: es ist unmöglich, so mit einer Hand zu spielen! und erhärten damit die vollkommene Illusion des zweihändigen Klavierspiels.

Unterdessen gehen Aufrufe an die Komponisten des Reiches hinaus, Originalmusik für linke Hand zu schaffen. Nach Bortkiewicz' „Russischem Hochzeitsfang" ist Wewelers Fuge mit ihrer gestalteten Melodiekraft nicht allein die Überwindung des luftleeren Raumes, sondern, aus eigenen Schicksalsnöten für den ringenden Musikkameraden geschrieben, das erste und — zur Beschämung derer festgestellt, die die innere Sendung der Aufgabe noch nicht erkannt zu haben scheinen — bis heute noch das einzige Werk seiner Art. Voller Zuversicht, aber nicht ohne Bitterkeit sei der Appell an die Schaffenden hiermit wiederholt.

Wir haben Rudolf Horn als Solisten erlebt; erlebt, wie Erschrecken, Neugier, Sensationslust abstarben über dem Hören, wie die Augen von dem dreistimmigen Fugenspiel, dem arpeggiolosen Akkordbau, dem streng gegliederten Laufwerk der Viertel und Sechzehntel abglitten und die begreifende Ergriffenheit über die Hörer kam und sich verwandelte in Jubel und Freude, da sie die Spielfreudigkeit des Künstlers erkannten, der hier das Schicksal besiegte. Alles, das Leid, die Not — die äußere wie die schöpferische —, der Kampf gegen das Schicksal, dem hier nur eine griffmächtige, beherzte und beseelte Hand in den Rachen greifen konnte, alles das klang unbewußt in den erschütterten Worten jener schlichten Frau wider, die nach dem Beethoven-Adagio leise die Worte sprach: „Was muß der Mensch für eine Liebe zur Musik haben."

Dies Spiel der einen Linken ist etwas anderes und mehr: e t h i s c h e s V o r b i l d, für den Künstler, für den Hörenden — für die Kriegsopfer. Wie viele haben aus dieser sittlichen Leistung Kraft zum Sichwiederaufrichten gezogen, Psychosen, Lähmungen, Schwächen überwunden. Wie vielen Tagarbeitmüden und Lebensalten hat dieser Mensch mit dieser Musik einen Sinn enträtselt, den sie aus eigenem nicht mehr fassen konnten. Wohl dreimal hörten Tausende über Schallplatten Gespräche mit dem einarmigen linkshändigen Pianisten Rudolf Horn durch die Sender. Sie haben sie nicht vergessen — nicht vergessen, wie die Stimme des Mannes von dem Glauben aussagte, der ihn zum Überwinden fähig und reif gemacht hatte. Auch die künstlerische Leistung selbst ist ihm nicht Selbstzweck, sondern immer wieder Verpflichtung — einerlei ob er sie vor dem Mikrophon oder im Konzertsaal erhärtet, an der Bach-Chaconne oder an der Weweler-Fuge, im stillen tagwerkenden Erarbeiten oder im Unterricht — der die Berechtigung in sich trägt, eines Tages auch als Staatspflicht, von Amts wegen, das Vorbild unter die jungen Berufenen zu tragen.

Nur ein Beispiel? Nur ein Symbol? „Sie hören den einarmigen Pianisten Rudolf Horn"...

(Dr. Hans J e n k n e r in „Die Musik-Woche" Nr. 40 vom 1. Oktober 1938.)

Das Musikleben der Gegenwart

Das internationale Musikfest in Venedig

Im Rahmen der Kunstbiennale in Venedig kommt stets auch die Musik ausgiebig zu Wort. Zum sechsten Male wurde ein internationales Musikfest durchgeführt, zum ersten Male ohne Juden. Das Gastland bestritt den Hauptteil der Programmfolgen, und neben den wichtigen europäischen Ländern waren auch USA., Brasilien und Japan vertreten.

Man kann vorwegnehmen, daß dieses Musikfest überraschend ertragreich war, weil die meisten der aufgeführten Werke eine saubere Linie hielten. Es brachte noch ein weiteres wichtiges Ergebnis, weil sich eine allgemeine Wendung zur Natürlichkeit und zum Wohlklang zeigte, die gewissermaßen eine praktische Bestätigung der gleichzeitig in Nürnberg gehaltenen großen Kulturrede des Führers bedeutet. Das ist um so bemerkenswerter, als Italien bisher auf dem Gebiet der Kunst als ein Land galt, das dem Fortschritt um jeden Preis huldigt, und so hatte man sich bereits daran gewöhnt, daß aus dem Lande des Belkanto großenteils eine dissonante und wenig genußvolle neue Musik zu uns kam. Man lernte auch führende Persönlichkeiten der italienischen Musik bei dieser Gelegenheit von einer neuen Seite kennen, die die Folge einer inneren Wandlung sein kann. In erster Linie denken wir da an Alfred Casella.

Neun Tage hindurch hörte man im Lande der Oper ein Musikfest mit Orchester- und Kammerkonzerten! Obwohl man sagt, daß die Oper den Florentiner Maifestspielen vorbehalten sein soll, darf man diese Konstellation dennoch als ein Symptom deuten. Diese Häufung von Instrumentalmusik ist sicher kein Zufall, und es ist schon so, daß die Oper, also die Musikgattung, der Italien Weltgeltung verdankt, ihre zentrale Stellung verliert. In Florenz gibt es schließlich überwiegend auch nur ältere Opernschöpfungen.

In dem ehrwürdigen Fenice-Theater, der Uraufführungsstätte mancher Opern von Rossini und Verdi, ging das festliche Eröffnungskonzert vor sich. Am Pult stand ein Grieche, Dimitri Mitropulos, der sich namentlich in dem an überragenden Dirigenten reichen Italien einen ausgezeichneten Namen erworben hat. Er leitete alle Werke auswendig und mit einer Sicherheit, die nur auf Grund intensivster Beherrschung der Partituren möglich wird. Er behandelte das Orchester des Fenice-Theaters wie ein virtuoser Orgelmeister, so daß die Vollkommenheit der Darbietung bereits begeistern konnte.

Die Werke zeigten viel Problematik. Eine Ausnahme bildete das Orchesterkonzert in C-dur von Mario Pilati, der in einer geradezu an Schubert gemahnenden Melodienseligkeit und Breite drei Sätze in ausgesprochen volkstümlichen Wendungen bestreitet. Da wird nicht nach Neuem gesucht, obwohl er die Technik der Moderne beherrscht. Da herrscht die ungebrochene Melodie mit einer naiven Ungezwungenheit. Das Finale, ein Rondo alle Tirolese, ist erfüllt von Temperament und bringt in seiner großen Schlußsteigerung einen unfehlbaren Publikumserfolg.

Neben dem 35jährigen Pilati ist der jahrgangsgleiche Giuseppe Rosati ein Musiker, dessen Kunst man weniger genießen als diskutieren wird. Die bedeutende Begabung erkennt man in dem „Musikstück für Orchester in zwei Sätzen" an den teilweise sehr unmittelbar wirkenden Einfällen, die von italienischem Melos erfüllt sind, und an der Selbstverständlichkeit, mit der Rosati alle künstlerischen Mittel handhabt. Aber es scheint doch eine gedankenbeschwerte Musik zu sein, mit vielen Schönheiten und mit beachtlichem Können gearbeitet, wobei einzuwenden ist, daß man eben in Musik nicht denkt, sondern sie bleibt die Sprache der Empfindung. In rhapsodischer Weise werden die fließenden, organisch entwickelten Partien durch abgehackte, stampfende und hämmernde Einschiebsel unterbrochen, so daß eine merkwürdige Zerrissenheit in das Ganze getragen wird. Ein borstiger Kontrapunkt und überhaupt klangliche Härte kennzeichnen daher das Werk mehr als die melodiegetragenen Teile. Rosati ist eine fesselnde Musikerscheinung, die einen Anspruch auf Beachtung hat.

Die Vertonung des 87. Psalms durch Ettore Desderi für Bariton und Orchester geht auf Wohlklang aus. Die Singstimme bleibt im Vordergrund, sie ist dankbar geführt, und das Orchester deutet das Wort illustrierend aus.

Ein unbekümmertes Musizieren, oft an der Grenze dessen, was uns ein durch Tradition geschultes Ohr im Konzertsaal angängig erscheinen läßt, gibt dem 2. Klavierkonzert von Leo Sowerby aus USA. das Gepräge. Debussy-Effekte zeigen, wie stark auch in Übersee die Einwirkungen der französischen Musik sind. Die Musik trägt im Aufbau durchaus europäische Züge, während mehr äußer-

lich durch Exotik in Stimmführung und Melodik, durch reichliche Verwendung von gestopften Blechbläsern, abgehackte Rhythmen und tonmalerische Effekte ein Nationalstil angestrebt wird. Das Klavier — von Joseph Brinkman plastisch gespielt — ist mit dem Orchester zu einer Einheit verbunden, was nicht ausschließt, daß sich ausgezeichnete Möglichkeiten zur technischen Entfaltung ergeben.

Der Brasilianer Heitor Villa Lobos strebt in seiner Suite für Kammerorchester „Bachianas brasileiras" bewußt einen brasilianischen Nationalstil an. Außerdem ist das Opus ein Ausdruck brasilianischer Bach-Begeisterung, der wir nur bedingt folgen können. Unsere Kenntnis der kulturellen Verhältnisse der süd- und mittelamerikanischen Staaten ist so gering, daß wir eine Differenzierung ihrer künstlerischen Äußerungen im allgemeinen nur schwer vornehmen können. Die Anbahnung einer kulturellen Annäherung und eines Austausches wird bei uns wie in Italien in wachsendem Umfang angestrebt. Bei Lobos erscheint die Form und die Satztechnik durchaus europäisch. Die Melodieführung, die Rhythmik, die plötzlichen Rückungen im Zeitmaß sind für unsere Ohren exotische Elemente. Dazu kommen Eigenheiten der Instrumentierung, die Bevorzugung des Saxophons, Bläserglissandi, Kantilenen wie im modernen Schlager, verhalten und von Sinnlichkeit erfüllt. Diese Partitur stammt von einem Meister, der sicher für sein Land eine wichtige Aufgabe bewältigen kann.

Ein Musterbeispiel für die gemäßigt moderne Haltung dieses Musikfestes — klare Tonalität, aber gewürzt mit allen Errungenschaften der Schreibweise der letzten Jahrzehnte — ist der Franzose Jacques Ibert, dessen Kunst nicht in die Tiefe geht, die aber auch nie langweilt. Mit viel Grazie formen sich ihm aus einfachen Einfällen wohlgerundete Sätze, und seine Musik zieht ebensoviel Wirkung wie aus Einfall und Form aus der geistsprühenden Instrumentierung. Das Kapriccio für zehn Instrumente erinnert in der Faktur zum Verwechseln an das vor einigen Monaten beim Musikfest des Ständigen Rates in Stuttgart aufgeführte gleichnamige Werk für elf Instrumente. Wie eine stattliche Reihe der aufgeführten Stücke ist auch das Kapriccio für Venedig geschrieben worden. Angesichts der Leichtigkeit und Leichtfüßigkeit, mit der es abläuft, wird man der erstaunlichen kontrapunktischen Künste kaum bewußt, die Ibert auf engem Raum ausbreitet. Eine Nichtigkeit — so wurde das Werk hier beurteilt, aber es handelt sich zum mindesten um eine sympathische Nichtigkeit, deren Wiedergabe lohnend ist.

Ein anderer Franzose, Francis Poulenc, der lange eine zersetzende Haltung zur Schau getragen hat, begegnet in einem Zyklus von neun Liedern mit Klavier „Tel jour, telle nuit" als ein geläuterter, tief empfindender Musiker, der hier einen aufschlußreichen Beitrag zu dem in einer Krise stehenden Klavierlied beigesteuert hat. Der Komponist am Klavier und sein Sänger Pierre Bernac wurden herzlich gefeiert.

Eine Kammerkantate auf Sonette von Louize Labé für Sopran und Kammerorchester von dem auch bei uns bestens bekannten Schweizer Conrad Beck zeigt den als Repräsentanten seines Landes immer mehr hervortretenden Künstler auf eigenen Wegen. Die Herbheit der Tonsprache hat den Verzicht auf jegliche billige Wirkung zur Folge. Beck stellt die musikalische Form, die Gesamtstimmung über die Einzelheiten des Wortes, so daß sich die menschliche Stimme nicht selten wie ein Instrument einfügen muß. Der Ausdrucksstärke dieser Musik vermochten sich die Hörer trotz einer gewissen Problematik des Ganzen nicht zu entziehen. Paul Sacher am Pult und Ginevra Vivante (beide aus Basel) sorgten für eine vollkommene Wiedergabe. Machte sich hier bereits eine gedankliche Belastung bemerkbar, so war das noch mehr der Fall bei Vertonungen einiger alttestamentarischer Texte durch Giorgio Federico Ghedini, einer ernsten Natur, deren musikalisches Gesicht in den beiden geistlichen Kantaten nicht recht erkennbar wird. Ghedini hat als einer der jüngsten italienischen Musiker kürzlich mit einer Oper einen ungewöhnlichen Erfolg erzielt, und ein neues Werk „König Hassan" wird am Fenice-Theater mit Spannung erwartet.

Das zweite Streichquartett von Wolfgang Fortner bildete den Abschluß eines der Kammerkonzerte in dem herrlichen Palazzo Giustiniani. Es wurde von dem Quartett der Camerata musicale romana mit blühendem Ton vorgetragen. Die fünf Sätze des Quartetts haben teils eine an barocke Überlieferung anknüpfende Haltung, teils befleißigen sie sich zeitnaher Formen. Der natürliche melodische Fluß und die satztechnische Meisterschaft sicherten Fortner einen Erfolg. So vertrat er in Venedig wenigstens einen Sektor der an starken Begabungen so reichen deutschen Gegenwartsmusik.

Auch die atonalen Verirrungen einer versinkenden Zeit waren in einem eigens für Venedig komponierten Werk des Jugoslawen Josip Slavenski vorhanden. Es betitelt sich „Musik für Kammerorchester" und verbindet in einer denkbar eigenwilligen Weise volksmusikalische Elemente Südslawiens mit einer Kompositionstechnik, die wir bei uns aus den Vortragsfolgen beseitigt haben. Die gesunde Kunst Jugoslawiens, die auf Grund

ihres inneren Reichtums auch auf dem Gebiet der Musik eine Rolle im kulturellen Wettstreit der Völker spielen kann, wird durch Musik dieses Schlages nicht verkörpert.

Der junge temperamentvolle Dirigent Nino Sanzogno bemühte sich auch hier mit fanatischem Einsatz um eine hochwertige Wiedergabe. Den „Drei Ricercaren für Kammerorchester" des Tschechen Bohuslav Martinu erspielte er einen lauten Erfolg. Ricercare hat Martinu die drei Sätze des ebenfalls für Venedig komponierten Werkes deshalb genannt, weil das Ricercar als musikalische Formbezeichnung ehemals von Venedig ausging. Hier spricht eine ursprüngliche Musikantennatur, die alle Überlegung über den Haufen wirft und einfach mitreißt. Man erkennt zwar gelegentlich Jazzelemente in seiner Musik, aber sie sind auf einer einwandfreien Ebene ins Künstlerische gewendet. Martinu waltet frei mit der Tonalität, ohne jedoch der Regellosigkeit zu verfallen.

Es gehört nun einmal zu dem Charakter unserer Musikfeste mit zeitgenössischen Werken, daß die Eindrücke nicht einheitlich sind, denn in einem solchen Rahmen stehen notgedrungen Schöpfungen unterschiedlichster Schaffens- und Geschmacksrichtung nebeneinander. Um so erstaunlicher war der durchweg positive Ertrag eines Abends, der ausschließlich jungen italienischen Komponisten gewidmet war. Am Pult stand Armando la Rosa Parodi, der musikalische Leiter des Turiner Senders, der auch uns durch den Äther als ein feinfühliger Dirigent bekanntgeworden ist.

Da lernte man einen Schüler Respighis kennen, Gianluca Tocchi, der viele Eigenheiten seines Meisters übernommen hat. Das Orchester strahlt in bestrickendem Glanz, die rhythmische Bewegtheit und die Stärke des Einfalls kommen hinzu, um der Musik Volksnähe zu sichern. Die „Drei Stücke für Orchester" sind ihrer Wirkung nach in ähnlicher Weise Erfolgswerke wie das meiste von Respighi. Tocchi scheut auch vor Klangballungen bis an die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit des großen Orchesterkörpers nicht zurück. Er beherrscht die den Italienern eigene Technik, Krescendosteigerungen von elektrisierender Wirkung anzubringen. In einem langsamen Teil singt es in allen Stimmen — italienisierte Rauschmusik. Der Mittelsatz trägt eine exotische Grundhaltung. Jedenfalls ist Tocchi eine ungebrochene Musikantennatur, die über alle Problematik hinweg musiziert.

Vor einigen Monaten fand der Tod des jungen Italieners Giovanni Salviucci in seinem Lande besondere Anteilnahme. Sein Name ist kaum geläufig. Jetzt hörte man von ihm „Introduktion, Passacaglia und Finale" für großes Orchester. Es hinterließ ungewöhnlichen Eindruck einesteils wegen der prachtvollen Wiedergabe durch das Fenice-Orchester unter Parodi, anderenteils wegen der Größe der Begabung und des ausgereiften Könnens, das aus dem Werk spricht. Bei Salviucci regiert der Wohlklang in einer Gestaltung, die aus dem Geist unseres Zeitalters geboren ist. Wir haben allmählich wirklich genug von der Legion der Passacaglien (und der bequemen Variationen), aber Salviucci entfaltet schon ein ausgedehntes, prächtiges Thema, das die Aufmerksamkeit erregt, um es dann mit vollendeter Meisterschaft in immer neuer Beleuchtung zu zeigen. Das Finale (einmal keine Fuge!) ist in freier Form gehalten, ein großer Wurf, der die Äußerung Petrassis, eines bedeutenden Vertreters der Musik des faschistischen Italiens anläßlich Salviuccis Tod verständlich macht: „Er war der beste von uns allen!"

Das Geigenkonzert von Gabriele Bianchi zeigt in manchen Zügen die Anknüpfung an die große Geigentradition Italiens. Ganz aus der Eigenart des Instruments empfunden und geformt, gibt das Konzert vor allem eine wirklich glückliche Verbindung von improvisatorisch anmutenden, frei gestalteten Partien und solchen von strenger Durchforschung. In sanglicher Art herrscht das Soloinstrument, obwohl auch dem Orchester dankbare Aufgaben zugedacht sind. Auch hier bildet der schöne Klang ein besonderes Merkmal der Komposition, deren Solist der ausgezeichnete Geiger Antonio Abussi war. — Geistvoll instrumentiert und klar im formalen Ablauf gab sich das „Idillio" für Orchester von Enzo Masetti, einem kraftvollen Bologneser Musiker.

Eine Überraschung brachte Alfred Casella mit einem neuen Klaviertrio „Sonata a tre". Der bei uns viel gespielte Meister galt bisher als ein zwar hochtalentierter, aber meist recht dissonanter Neutöner. Nun legt er plötzlich ein ausgedehntes Kammermusikwerk vor, das klanglich etwa auf der Ebene der deutschen Romantik steht. Wenn

es sich um eine grundsätzliche Wandlung seines Schaffensstils handelt, wird er mit solchen Kompositionen erheblich mehr Widerhall bei uns finden können als mit den bisherigen. Der musikalische Fluß dieser Musik zeigt, daß der in seinem eigenen, berühmten Trio italiano diese Gattung pflegende Tonsetzer mit feinstem Fingerspitzengefühl für die den meisten Komponisten ihrer Schwierigkeit wegen unsympathische Besetzung des Klaviertrios arbeitet. Blühende Melodik, große Formen, die der Gefahr der Redseligkeit aus dem Weg gehen, und eine ideale Verschmelzung der drei Instrumente tragen das begeistert aufgenommene Trio, das von den Künstlern Vidussi, Abbado und Crepax glänzend gespielt wurde.

Von Vincenzo Tommasini erklang eine Sonate für Harfe allein, die als eine wertvolle Bereicherung der etwas kärglichen Literatur gelten muß. Tommasini behandelt die Harfe kaum anders als ein Klavier, wenn man die Weite des Ausdrucks betrachtet. Der Satz ist natürlich in allem der Harfe gemäß. Vor allem gibt es hier einmal nicht das bei Harfenkompositionen fast unvermeidlich scheinende billige Tongeklingel. Die Solistin Clelia Aldrovandi Gatti sorgte für eine virtuose und musikalisch eindrucksvolle Wiedergabe.

Mitten in die Schau neuer Musikwerke fiel ein Konzert mit Schöpfungen aus der Zeit vor dreißig Jahren. Man muß allerdings davon absehen, daß die deutschen Meister in diesem Reigen fehlten, obgleich Richard Strauß, Hans Pfitzner und wohl noch einige andere deutsche Tonsetzer dasselbe Recht beanspruchen können wie die aufgeführten Busoni, Ravel, Respighi und Strawinsky. Diese Lücke hinsichtlich der musikgeschichtlichen Richtigkeit und Vollständigkeit abgerechnet, blieb der Abend außerordentlich lehrreich. Äußerlich bildete er den Höhepunkt der Festtage, denn man hatte das Augusteum-Orchester aus Rom dafür nach Venedig geholt, und Bernardino Molinari stand am Pult.

Bei Busonis Studien zum „Doktor Faust" wurde das überraschend schnelle Verblassen dieser Musik sichtbar, die trotz höchster Fertigkeiten in allem Handwerklichen doch den großen Inhalt nicht besitzt, der erst das Leben eines Kunstwerkes über den Tag hinaus gewährleistet. Der Weltbürger Busoni steht heute so zwischen den beiden Nationen, denen er blutmäßig angehört, daß sich weder Italien noch Deutschland zu ihm bekennen. Igor Strawinskys „Frühlingsweihe" wurde von Molinari so musikantisch erfaßt, daß man bei dem bis auf den heutigen Tag problematischsten und revolutionierendsten Werk des Russen eine Auflockerung der Härten spürte. Die Musik war nur zu lang, weil sie ja nicht für den Konzertsaal, sondern für die Tanzbühne geschrieben ist. Die italienischen Musiker betrachten die bei uns in allen Aufführungen strikt abgelehnte „Frühlingsweihe" als das anregendste Orchesterwerk der Neuzeit. Wenn man nicht erhitzte Leidenschaft, sondern vergleichende Überlegung das Urteil darüber bilden läßt, wird man die Komposition viel harmloser finden, als es zunächst den Anschein hatte. Man erkennt dann aber auch die maßlose Überschätzung dieses Jugendwerkes von Strawinsky.

Daneben stand Respighis Tondichtung „Römische Brunnen", die in unseren Konzertsälen heimisch ist, und die zweite Suite aus Maurice Ravels Ballett „Daphne und Cloe". Namentlich diese beiden Meister, die kurz nacheinander und viel zu früh sterben mußten, sind bereits klassische Vertreter einer neuen Schreibart. Da ist vieles schon in vollendeter Form ausgeprägt, worum sich die jungen Musiker erneut bemühen. Man wird die Anwendung der technischen Mittel schwerlich über Ravels bestes Schaffen hinaus verfeinern können. Die Entwicklung wird auch kaum darauf hinsteuern, sondern man wird eine anders geartete Stilrichtung einschlagen. Es ist noch gar nicht lange her, daß man Ravel entweder als Nachbeter Debussys abtun wollte oder in ihm einen Neuerer sah, der die Grenzen des ästhetisch Zulässigen nicht mehr erkannte. Ein geringer zeitlicher Abstand genügt bereits, um in ihm eine der überragenden Erscheinungen der Musik unseres Jahrhunderts zu erkennen. Wie überaus notwendig ist mithin besondere Vorsicht bei einschränkenden Stellungnahmen zu problematischen zeitgenössischen Erscheinungen, sofern sich in ihnen nicht gerade Zersetzung zeigt!

Noch eine zweite Veranstaltung war älterer Musik gewidmet: in dem bei Padua gelegenen königlichen Schloß von Stra bot das Ballett der römischen Oper im Freien Tänze zu Musiken aus dem venetianischen 17. und 18. Jahrhundert. Es war ein harmonischer Zusammenklang von Musik, Tanz, Architektur und Natur. Das Fenice-Orchester musizierte die alten Meister von Grillo, Pesenti bis zu Vivaldi und dall'Abaco unter der temperamentvollen Leitung von Roberto Lupi.

Aus der Menge der übrigen neuen Werke mögen nur einige herausgegriffen werden: Die Atonalität fehlte nicht ganz. Der Holländer Willem Pijper sorgte mit einer Sonate für zwei Klaviere unfreiwillig für den Humor. Er bewegt sich hier auf Wegen der Entartung, die sonst nur die Domäne der Juden zu sein pflegen. Das ist Musik, die ihren Sinn verloren hat.

Ein Notturno für Orchester von Arthur Honegger offenbart die Schwachbrüstigkeit dieses ehemals sehr überschätzten Musikers. Das Programmheft hob hervor, daß die Komposition dem aus Deutschland emigrierten Salonbolschewisten und Deutschenhetzer Scherchen gewidmet ist. Das intellektuelle Machwerk Honeggers scheint von bösen Nachtgespenstern inspiriert worden zu sein.

Zwei japanische Musiker wurden mit Klavierkompositionen aufgeführt. Die sauber gearbeiteten Stücke von Bunya Koh und Akiri Ifukube fesselten durch den impressionistischen Klangreiz. Allerdings muß man alle Erinnerung an gelegentlich gehörte japanische Kultmusik beiseite lassen. Diese Werke sind an europäischen Vorbildern ausgerichtet, und trotzdem enthalten sie manche Züge, die wohl auf bodenständige Überlieferung zurückgehen werden. Die Melodiebildung und auch die rhythmische Haltung läßt darauf schließen. Der italienische Pianist Gino Gorini spielte mit erstaunlicher Einfühlung.

Von Adriano Lualdi gelangte eine Orchestersuite „Samnium" zur Aufführung, die in drei Sätzen Szenen aus dem Volksleben bringt. Es ist eine der stärksten Tondichtungen, die wir von dem kraftvollen Süditaliener kennen. Die Grundthemen gehen auf Volksweisen zurück. Glanzvolle Instrumentierung und großartige Durchführung der Sätze stellten den Erfolg von vornherein sicher.

Einer der bleibenden Eindrücke des Festes war die Suite, die Paul Hindemith aus dem (in London erstaufgeführten) Ballett „Nobilissima visione" zusammengestellt hat. Das Werk gibt Bilder aus dem Leben des Franz von Assisi. Hindemith hat sich zu einer Kompositionstechnik entwickelt, die in nichts mehr an die Zeit der Irrungen erinnert. Trotz der Strenge des Aufbaues wirkt die Musik unmittelbar und tief. Hindemith dirigierte selbst (wie alle Tonsetzer des Abschlußkonzertes).

Der auch bei uns gefeierte Dirigent Gino Marinuzzi kam mit zwei Gesängen für Bariton und Orchester zu Wort. Er hat die Dichtungen von Ugo Betti, eine ernste und eine heitere, mit genialer Einfühlung musikalisch ausgeschöpft. Der Bariton Carlo Tagliabue, ein Künstler von Format, hatte eine sängerische Aufgabe, wie sie von neuen Komponisten so dankbar selten gestellt wird. Auffällig war, daß sich eine Claque, die Honegger aufdringlich feierte, bemüßigt fühlte, bei Marinuzzis reifer Kunst zu zischen. Um so lebhafter wurde der Beifall für ihn!

So erscheint das Ergebnis des Musikfestes durchaus positiv. Für die Zukunft bleibt zu hoffen, daß die verantwortlichen Leiter in engerer Fühlung mit den vertretenen Ländern bereits die Vorbereitungen treffen werden im Interesse einer Erweiterung der Resonanz der Feste in allen Kulturstaaten.

Herbert Gerigk.

Die Münchener Opernfestspiele

Die Münchener Opernfestspiele des Sommers 1938 hatten eine ansehnliche Ausdehnung, erstreckten sie sich doch vom 24. Juli bis zum 7. September. Sie „kollidierten" also mit den Bayreuther und den Salzburger Kunstereignissen. Es ist kein Geheimnis, daß Bestrebungen im Gange sind, wenigstens merkbare zeitliche Verschiebungen eintreten zu lassen, um einem deutschen und internationalen Publikum die Qual der Wahl möglichst zu ersparen. Freilich, die Ferienwochen sind nur zu bald dicht besetzt mit Plänen, und jede Festspielbühne dürfte sich auf ein angestammtes Recht des vorteilhaften Termins berufen.

Die Bayerische Staatsoper braucht sich nicht zu sorgen: der Fremdenstrom durch die Hauptstadt der Bewegung, die auch als Stadt der Kunst ihren neugefestigten Ruf hat, ist so gewaltig, daß die Theater sich wie von selbst füllen. Die traditionelle Pflege Mozarts und Wagners wurde durch die umsichtige Leitung des Intendanten Clemens Krauß in enger Zusammenarbeit mit Operndirektor Rudolf Hartmann und einer Anzahl hervorragender Bühnenbildner erweitert mit Aufführungen von Richard-Strauß-Werken und einer „Italienischen Festwoche" als bedeutsamem Abschluß. Es würde indessen ein falsches Bild des Durchschnittes der Leistungen ergeben, wollte man nur von einzelnen, die musikalische Welt besonders beschäftigenden Höhepunkten reden, wie etwa von der Uraufführung der neuen Strauß-Oper „Friedenstag", die von berufener Seite in dieser Zeitschrift bereits eingehend besprochen wurde, oder von Neuinszenierungen des „Barbier von Sevilla" und von „Tosca". Nichts wäre ungerechter, als vor bildliche Wiedergaben wie beispielsweise die des „Lohengrin" mit den herrlichen Dekorationen Emil Preetorius', der „Ariadne auf Naxos" in der köstlichen, stilsicheren Umrahmung Ludwig Sieverts oder des „Don Carlos" mit der vornehm-

charaktervollen bühnenbildnerischen Gestaltung Rochus Glieses in der Erinnerung verblassen zu lassen. Diese und zahlreiche andere Kunsttaten behaupteten ihren Platz an der Sonne der Gunst der Zuhörer und Zuschauer.

Mozart war mit „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte" und der „Zauberflöte" vertreten, Wagner mit dem „Fliegenden Holländer", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", den „Meistersingern" und „Parsifal", Richard Strauß mit „Friedenstag", dem „Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos". „Salome" mußte wegen schwerer Erkrankung der berühmten Vertreterin der Titelrolle, Frau Ranczak, ausfallen. Alle Mitwirkenden anzuführen muß man sich hier versagen. Namen von hellstem Klang, längst anerkannte Größen der Staatsoper, verbanden sich mit solchen von gefeierten „Dauergästen" und einigen neu sich Einfügenden. Die Hauptsache war, daß der oberste Grundsatz des Gesamtkunstwerkes gewahrt blieb. In die musikalische Leitung teilte sich Clemens Krauß, der allerdings den Löwenanteil der Arbeit hatte, mit dem Dresdener Generalissimus Dr. Karl Böhm, dem Staatskapellmeister Meinhard von Zallinger, Bertil Wetzelsberger von der Frankfurter Oper, der gastweise den „Tristan" übernahm, und dem italienischen, auch in München bewunderten und verehrten Meisterdirigenten Gino Marinuzzi. Man müßte sich wiederholen, wenn man die Interpretationskunst des Opernintendanten und vor allem seine unschätzbare Erziehungsgabe für edlen und klaren Zusammenklang des Instrumentalen und Vokalen, für eindrucksvolle Rundung des dramatisch-künstlerischen Gesamtbildes hervorheben wollte. Aber darüber hinaus war doch noch, wenn man sich auf Stichproben berufen will, die intensive Festlichkeit der äußersten Hingabe zu fühlen, die allein die Bezeichnung „Festspiele" rechtfertigt. Das gilt selbstverständlich auch für die innere Anspannung der übrigen in Aktion getretenen Dirigenten, für die Spielleiter, das Orchester, die Chöre mit ihrem Leiter Josef Kugler und den Chef alles Technischen, Albert Rall.

In die „Italienische Festwoche" wurden zwei Werke Verdis eingegliedert, die durch Pracht und Gediegenheit der Ausstattung, eindringliche Schönheit der musikalischen Erläuterung und Glanz der Rollenbesetzung immer wieder die Genialität des Meisters vermitteln. Hans Hermann Nissen als Philipp II., Viorica Ursuleac als Königin, Torsten Ralf oder Karl Ostertag als Carlos, Gertrud Rünger als Eboli, Alexander Svéd als Posa und Paul Bender oder Hans Hotter als Großinquisitor rissen durch großartige Darbietungen hin, nicht weniger als hier in „Don Carlos", neben einigen dieser Künstler in „Aida" noch Luise Willer, Hilde Singenstreu, Ludwig Weber, Odo Ruepp.

Der Buffostil von Rossinis „Barbier von Sevilla" wurde in der Neuinszenierung ausgezeichnet getroffen. Die Bühnenbilder Ludwig Sieverts, das erste architektonisch und farbig reizvoll und trotz der witzigen Andeutungen traulich geschlossen, das zweite übersprudelnd von grotesker Laune und köstlichen Einfällen dekorativer „Begleitmusik", boten Raum und Bewegungsfreiheit für die lebendige, elastische Spielleitung Rudolf Hartmanns, die ergötzlich aus Akzent und Melodie herauswuchs. Gino Marinuzzi elektrisierte als Dirigent Orchester, Sänger und Zuhörer, gewiß aber nicht durch übereilige Tempi, wie man sie fälschlicherweise oft als „italienisches Temperament" ausgibt, vielmehr gerade durch eine straffe, durchsichtige, die Situation untrüglich treffende Gehaltenheit, die die Geschwindigkeit vom Lento bis zum Prestissimo bewundernswert geistvoll regelt. Und vom klanglichen Lustspiel im Orchester mit seinen dezenten oder drastischen Nebenwirkungen braucht man nicht erst zu schreiben. Peter Anders, der elegante, übermütige Almaviva, Adele Kern, die graziöse, spritzige und koloratursichere Rosine, Karl Schmitt-Walter, ein sonorer, ebenso kraftvoller wie geschmeidiger Figaro, Georg Wieter als Bartolo unbeschreiblich taktvoll-komisch, Paul Bender als Basilio erschütternd verschroben und Hedwig Fichtmüller als Marzelline — sie alle hatten, ohne aus dem Rahmen zu fallen, verdienten Sondererfolg.

Ein Versuch eigener Art war die Aufführung von „Tosca" unter Clemens Krauß' dramatisch packender und klangsinnlich blühender Direktion und Rudolf Hartmanns überlegen disponierender und steigernder Spielleitung in italienischer Sprache. Kein leichtes Unternehmen für deutsche Sänger, aber ein durchweg geglücktes! Die Vorteile der Originalsprache für den Rhythmus und überhaupt den Charakter der Musik sind ja auch für die einleuchtend, die sich jahrzehntelang an die Übersetzung gewöhnt haben. Mit rühmenswerter Gewissenhaftigkeit des Studiums hatten sich Viorica Ursuleac, in der Titelrolle stimmlich und darstellerisch faszinierend und ergreifend, Karl Ostertag, als Cavaradossi glänzend im gesanglichen Ausdruck und mitreißend im Spiel, Alexander Svéd, hervorragend als Scarpia, ferner Carl Seydel, Theo Reuter und Georg Wieter „umgestellt" oder besser: sprachlich und rein deklamatorisch eingelebt. Es

gab einen großen Triumph dieser sprühenden Rückübersetzung. An ihm nahm aber auch stillen Anteil der Schöpfer der wunderbar ausgestaltenden, von höchstem Geschmack, von reichem kunstgeschichtlichen Wissen und edelster Empfindung für Anordnung und Farbenwahl zeugenden Bühnenbilder, Rochus Gliese.

Die „Italienische Festwoche" war ein hochgemuter, allseits, auch von den zahlreichen ausländischen Besuchern begrüßter Abschluß. Dem Dank für die Leistungen der Bayerischen Staatsoper und aller Mitwirkenden wurde noch in anderer Form Ausdruck verliehen: Gauleiter Staatsminister Adolf Wagner, der selbst wiederholt Zeuge glanzvoller Vorstellungen war, lud die Künstler zu frohem und zwanglosem Zusammensein ein.

Heinrich Stahl.

Beethoven-Fest Baden bei Wien

Sonnabends vormittag Weihestunde im „Haus der Neunten", Streichquartettklänge und Worte Josef Wenters, abends ein Dom von Licht über der Stadt, die Scheinwerfer der „Flak" — arma artibus faventia — auf Pfarrturm und Rathaus, Fackelzeilen als Spalier, Einzug des Gauleiters Dr. Jury, Begrüßung durch Bürgermeister Schmid und so weiter: äußere Zeichen einer Feststimmung, die acht Tage lang durchhielt. Statt der üblichen Serenade das Oktett op. 103 und das Septett op. 20, Klarinetten, Fagotte, Hörner der „Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker" zuerst untereinander, dann mit den herbeigerufenen Streichern an Virtuosität, Gefühl und Witz lustig wetteifernd, so daß im Publikum die um die Feinheiten Wissenden sich alle Augenblicke anzulächeln hatten. Sonntags Matinee im Stadttheater (Knappertsbusch mit den Wiener Sinfonikern); sie begann mit der Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses", bekanntlich in Baden entstanden, Luise Helletsgruber sang stil- und empfindungsvoll die Klärchen-Lieder, dann grollte mächtig die „Eroica" auf. Am nächsten Abend, Montag, fiel dem Weißgärber-Quartett, Wien, die im Sinne landläufiger Programmbildung undankbare Aufgabe zu, zwei so schwere Werke wie op. 127 und 130 nacheinander zu spielen; das Bewußtsein, daß man diese „Letzten Quartette" an der Stätte ihrer Entstehung (jetzt Sanatorium Gutenbrunn) hören konnte, half den Anteil des Publikums wach erhalten. Von ehrenvollem und anstrengendem Dienste aus Nürnberg knapp zurückgekehrt, saßen die Wiener Philharmoniker Dienstagabend auf der offenen Bühne des Badener Stadttheaters und spielten unter Leopold Reichwein die „Pastorale" und die „Siebente" mit einer Feinheit und Abgewogenheit, die nichts von Reisestrapazen merken ließ. Aus Berlin war der Doyen der Beethoven-Spieler, Frédéric Lamond, gekommen und brachte im Stadtsaale, dem einstigen „Kasino" — auch einer Beethoven-Stätte" —, eine klug getroffene Auswahl aus der Klavierliteratur des Meisters zum Vortrag, darunter drei große Sonaten und, vom Publikum besonders warm bedankt, vier Ekossaisen, die Bagatellen op. 119 und anderes selten gehörtes Kleinzeug.

Der Schluß des ernsten Teils brachte die C-dur-Messe, dazu Mozarts „Ave Verum" und Haydns



zweites Te Deum; die Messe allein wäre nicht abendfüllend gewesen, und lokale Zusammenhänge drängten sich auf. Beethoven hat sein op. 86 in Baden für Eisenstadt komponiert, nicht ohne seines großen Lehrers zu gedenken, indem er an Fürst Esterhazy schreibt, daß er „mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie, d. F., gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haydn sich vortragen zu lassen". Wenige Schritte von der Badener Stadt-Pfarrkirche entfernt, wo diesmal die Eisenstädter Messe erklang, steht das Haus, in dem laut Sterbeprotokoll von 1800 „Anna Maria Haydn, des Joseph von Haydn, berühmter Kapellmeister et doktor musicae Gemahlin" verschied. Mozarts „Ave Verum" war bekanntlich in eben dieser Kirche uraufgeführt worden, und so kommen ganz ungezwungen die drei großen Klassiker zusammen. Heimische Kräfte besorgten die Aufführung nach dem gesunden Grundsatze, daß bei Musikfesten mit berühmten auswärtigen Gästen auch die bodenständige Kunstübung zu Worte kommen soll. Kirchenmusikverein, Konzertverein Baden und städtisches Kurorchester hatten sich zusammengetan, Chordirektor B. Nefzer, seit Jahrzehnten hierorts wirkend, brachte mit den größeren Mitteln eine festliche Aufführung der Messe zusammen, Prof. K. Biegler, Leiter des Badener Konzertvereins und Veranstalter alljährlicher Sinfoniekonzerte, dirigierte mit jugendlichem Schwunge die zweite Hälfte des Programms; dazwischen spielte Prof. V. Dostal, ein gebürtiger Badener, aber auch in den großen Konzertsälen Wiens heimisch, Bachs g-moll-Präludium und Fuge auf der eigens für das Fest neu hergerichteten Orgel. Die dreischiffige Kirche war bis auf das letzte Plätzchen gefüllt.

Dem Charakter der Landschaft und ihrer Bewohner angemessen war der volkstümliche Ausklang der Beethoven-Woche. Es gab einen Heimatabend im Theater — Volksgesangverein, Dirigent Hans Heinz Scholtys, Tänze und lebende Bilder — und einen farbig belebten und einfallsreichen Festzug — Archivdirektor Kraupp und die Maler Hans Lang und Franz Bilko — durch die Straßen der Stadt unter dem Titel „Zwei Jahrtausende ostmärkischer Weinbau". Diesen Kehraus nannten die Veranstalter mit einer wohl durch den Schatten des großen Musikers veranlaßten Zurückhaltung im Ausdruck das „Fest der Traube". Das Geheimnis, daß aus Trauben auch Wein gepreßt werden kann, wurde bis zum Abend bewahrt; dann aber brach Volkslust in den Stadtsälen und den zahlreichen Buschenschenken los, und dem Genius der Gegend, die einst auch den Patron des Festes „berauscht" hatte, wurden die gebotenen Trankopfer dargebracht.

Alfred v. Ehrmann.

Die Düsseldorfer Oper in Holland

Zwei Gastspiele im Kurhaus von Scheveningen

Nach langen Jahren schalteten sich die Düsseldorfer Bühnen mit zwei Gastspielen der Oper im Kurhaus von Scheveningen wieder in den regen Kulturaustausch ein, der von jeher zwischen den westdeutschen Bühnen und den Niederlanden bestanden hat.

Es gehört mit zu den merkwürdigsten Erscheinungen auf kulturellem Gebiet, daß dem reichen Holland das eigene Kulturleben nahezu vollständig mangelt. Das Theaterleben ist fast gänzlich auf die zahlreichen Gastspiele ausländischer Ensembles angewiesen. Unter diesen Verhältnissen muß jede deutsche Bühne, die in unserer Zeit in Holland gastiert, mehr denn je als Stoßtrupp der deutschen Kunst gelten. Die Männer und Frauen, die als Repräsentanten der deutschen Kunst im Ausland auftreten, haben nicht immer eine leichte Aufgabe zu erfüllen. Denn in der gegenwärtigen Lage geht es bei diesen Gastspielen ja nicht allein um künstlerische Dinge, sondern um Fragen, die tief in die große weltanschauliche Auseinandersetzung der Gegenwart, die sich überall unerbittlich abzeichnet, hineingreifen. Wenn diese Auseinandersetzung dazu noch an einer Stätte von dem internationalen Charakter Scheveningens ausgetragen wird, ist die Sachlage natürlich bedeutend stärker zugespitzt.

So ist es auch weiter nicht verwunderlich, daß die Kritiken der holländischen Blätter über ein und dieselbe Aufführung der Düsseldorfer Oper alle Schattierungen von der begeisterten Lobeshymne bis zum massiven „Verriß" in Grund und Boden

aufweisen. Eines aber darf hier mit Genugtuung festgestellt werden, daß nämlich alle Stimmungsmache den gesunden Instinkt des Publikums nicht hat bluffen können, das in ehrlicher und herzlicher Weise seine Anerkennung für ein künstlerisches Erlebnis aussprach.

Vor einem großen internationalen Publikum wurde die erste Vorstellung mit Mozarts „Entführung aus dem Serail" zu einem starken Erfolg. Vor allen Dingen war das Düsseldorfer Orchester unter der Leitung von GMD. Hugo Balzer in ausgezeichneter Verfassung. Es spielte mit präziser Abstimmung, so daß selbst in dem riesigen Kursaal, der 2000 Personen faßt und vollständig ausverkauft war, von der Intimität der Mozartschen Musik nichts verlorenging. Für Ludwig Roffmann war es keine leichte Aufgabe gewesen, die Inszenierung auf die engen Verhältnisse der Kursaalbühne umzustellen. Walter Hagner als vollsaftiger Osmin, Emil Frickarth, ein ausgezeichneter Mozart-Sänger, als Belmonte, Lea Pillti als ausdrucksstarke Konstanze und Tilly Lüssen als temperamentvolles Blondchen gaben der Aufführung die sängerischen und mimischen Qualitäten.

Die gehaltvolle Ensemblekunst, die der Holländer bei den deutschen Gastspielen immer wieder bewundert, trug dann in Rossinis „Barbier von Sevilla" einen glänzenden Sieg davon. Die Inszenierung von Kurt Puhlmann schäumte besonders im zweiten Akt von ausgelassenem Temperament über und wurde in allen Dingen vom echten Geist der italienischen Buffa genährt. Diesmal stand Wolf von der Nahmer am Pult. Er ging die Partitur frisch und zügig an und brachte jedes Detail gestochen scharf zur Geltung. Im übrigen konnte die Aufführung wieder auf die delikaten Koloraturen von Elisabeth Reichelt (Rosina), auf den edlen Bariton von Alfred Poell (Figaro), auf den männlichen Tenor von Job de Vries (Almaviva), die charaktervolle Gestaltung Walter Hagners (Basilio) und das präzise Parlando von Berthold Pütz (Doktor Bartolo) rechnen.

Heinz Maaßen.

Oper

Berlin: In der Staatsoper erlebte Mussorgskys musikalisches Volksdrama „Boris Godunoff" unter der Leitung von Karl Elmendorff eine Neueinstudierung. Kräftige dramatische Akzente, bestes Verständnis für die lyrischen Partien des Werkes und ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Bühne und Orchester zeigten, daß Elmendorff für diese Musik den rechten Nerv besitzt. Wolf Völker schuf bewegte Massenszenen, allerdings weniger durch Bewegtheit als durch Menschenballungen. Daraus ergaben sich starke Wirkungen und eine von dramatischer Spannung gesättigte Atmosphäre. Geschmackvolle Bühnenbilder unterstützten das Ganze wirksam. Nach Entwürfen von Alfred und Ulrich Roller geschaffen, zeigten die Bilder künstlerische Phantasie und jenen Prunk, der das alte Zarenreich kennzeichnete.

Unvergeßlich bleibt Ludwig Hofmann als Boris. Er fand den Mut, der von Schaljapin geprägten Auffassung (die meist nachgeahmt wird) eine eigene, nicht minder überzeugende entgegenzustellen. Bei Hofmann ist jede kleinste Geste in ein Gesamtbild von letzter Geschlossenheit einbezogen. Die überwältigende Wirkung wird durch ein Mindestmaß an äußerem Aufwand erzielt. Im Sinne des Schöpfers der Rolle läßt Hofmann alles Opernhafte beiseite und vermittelt ein erschütterndes Abbild des unglücklichen Zaren. Die gewaltige Baßstimme ist aller Abstufungen des Ausdrucks fähig, die erforderlich sind. Auch sämtliche übrigen Rollen waren mit besten Künstlern besetzt. Vasso Argyris, der griechische Tenor, zeigte, daß er sich sprachlich und gesanglich sehr vervollkommnet hat. Sein Dimitri hatte starke Momente. Die Marina stattete Gertrud Rünger mit dem ganzen Reiz ihres schönen Soprans aus. Die Chöre hatten erneut Gelegenheit, Zeugnis davon abzulegen, in welch planvoller Weise Karl Schmidt hier künstlerische Arbeit leistet. Die Sicherheit und die Ausgeglichenheit des Chores macht dem Hause Ehre. Für die tänzerischen Darbietungen zeichnete Lizzie Maudrik.

Herbert Gerigk.

Konzert

M.-Gladbach: Auf dringendes ärztliches Anraten hat Generalmusikdirektor Hans Gelbke überraschend die Leitung der Städtischen Konzerte niedergelegt. Seit vier Jahrzehnten stand er an der Spitze des M.-Gladbacher Musiklebens und hat es überhaupt erst geweckt. Auf seine Initiative geht die Gründung des Städtischen Orchesters und des Konservatoriums zurück, das seit 35 Jahren ebenfalls unter seiner Leitung steht. Um die Durchführung des kommenden Konzertwinters zu garantieren, hat sich Generalmusikdirektor Gelbke bereit erklärt, die Vorbereitung sämtlicher Aufführungen zu übernehmen, die dann von bekannten Gastdirigenten geleitet werden. Das erste Sinfoniekonzert wurde bereits von Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg vom Reichssender Köln dirigiert. In einer aller romantischen Sentimentalität abholden Haltung deutete er Schumanns „Manfred"-Ouvertüre und die „Faust"-Ouvertüre Wagners. Die Köstlichkeiten der Brahmsschen Haydn-Variationen deckte er mit sicherem Feingefühl auf. Enrico Mainardi spielte das Cellokonzert von Schumann bemerkenswert herb und seelisch vertieft.

Heinz Maaßen.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Die Kulturaufgabe der Schallplatte wird am besten erkennbar durch die immer zahlreicheren Aufnahmen geschlossener Meisterwerke unserer großen Meister. Das Calvet-Quartett, das einen Gipfel des Kammermusikspiels darstellt, hat das zweite der Rasumoffsky-Quartette Beethovens (in e-moll) auf vier Platten so hervorragend klang werden lassen, daß man im Konzertsaal schwerlich einen intensiveren Eindruck des genialen Werkes erhalten kann. Wie sehr die Künstler in den Geist Beethovens eingedrungen sind, beweist die Deutung des großen Adagiosatzes. Bei aller Kraft ist der Vortrag stets von einer gewissen Grazie erfüllt. Man bewundert die Durchsichtigkeit des Stimmengewebes im Lautsprecher (denn ein elektrisches Übertragungsgerät ist nun einmal die Voraussetzung für eine Wiedergabe der besonderen Feinheiten der Aufnahme). Überströmendes, aber künstlerisch gebändigtes Temperament spricht aus der Wiedergabe des Prestofinales. Die Plattenfolge ist für den genießenden Musikfreund wie für Studienzwecke gleicherweise wertvoll.

(Telefunken E 2595/2598.)

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß sich der Sinfoniker Jean Sibelius bei uns nur schwer durchsetzt, während er besonders in den englischen Ländern einer der meistgespielten Komponisten ist. Hier kann die Schallplatte Pionierdienste leisten, zumal wenn das Schaffen von Sibelius so einwandfrei vorgelegt wird, wie die dritte Sinfonie in C-dur, die vom Londoner Sinfonieorchester unter Robert Kajanus in ihrer ganzen Eigenart ausgedeutet ist. Sibelius vereinigt die Elemente der Klassik mit einem fortschrittlichen Geist. Die vorliegende Sinfonie ist dreisätzig, verfügt über einen breit angelegten ersten Satz und kulminiert in dem Mittelsatz, einem stimmungsvollen Andantino con moto. Um einem solchen Werk zur richtigen Wirkung zu verhelfen, muß es so ausgewogen im Klang und so klar disponiert vorgetragen werden, wie es bei dieser Aufnahme geschieht.

(Electrola DB 1980/1983.)

Der Geiger Walter Barylli spielt Paganinis Bravourvariationen auf der G-Saite mit so brillanter Technik, daß die G-Saite verwandelt klingt. Allerdings liegt diese Ausgeburt übersteigerter Virtuosität nicht im Sinne der Schallplatte, weil sie ebenso auf das Auge wie auf das Ohr eingestellt ist. Trotzdem besitzt die Platte ihren Reiz.

(Grammophon E 10810.)

Liszts Virtuosenstück „Die wilde Jagd" ersteht in dem faszinierenden Vortrag von Sigfrid Grundeis so vollkommen, daß man unbedingt in den Bann des fast vergessenen Werkes gezogen wird. Grundeis zeigt sich dann auch als überlegener Interpret der berühmten „Wasserspiele" von Ravel.

(Odeon O—7711.)

Eins der beliebtesten Orchesterwerke der leichten Gattung bildet Chabriers Rhapsodie „Espana", die von Schmidt-Isserstedt mit den Berliner Philharmonikern beschwingt und mit gutem Empfinden für die zahlreichen instrumentalen Feinheiten der Partitur musiziert wird.
(Telefunken E 2624.)

Karl Millöckers „Bettelstudent" ist eine derjenigen Operetten, die fast in die Spieloper hineinreichen. Die Aufnahme von zwei der schönsten Duette daraus „Ich setz' den Fall" und „Nur das eine bitt' ich dich" zeigen das große Können des Komponisten, dessen Melodien unverblaßt sind. Peter Anders von der Münchner Staatsoper und Aulikki Rautawaara, die hervorragende finnische Sopranistin, sind ausgezeichnete Interpreten der beiden Duette, die auch akustisch bestens gelungen sind.
(Telefunken E 2629.)

Herbert Ernst Groh singt ein Walzerlied aus Ziehrers „Landstreicher" und das Ständchen aus Dellingers „Don Cesar", ebenfalls zwei Operetten der klassischen Zeit. Bei dem Ständchen tritt der Frauenchor der Berliner Staatsoper sehr wirksam zu der Solostimme. Grohs Tenor ist für beide Gesänge bestens geeignet.
(Odeon O-26220.)

Die brasilianische Sopranistin Christina Maristany macht uns mit zwei Gesängen von Francisco Mignone, einem der führenden Komponisten ihres Landes, bekannt. Als Dokumente einer entstehenden Nationalmusik wird man ihnen Interesse entgegenbringen. Die Sängerin verfügt über eine reizvolle, noch nicht überall ausgeglichene Stimme, die namentlich in dem Wiegenlied fesselt. (Grammophon H 47230.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Zeitgeschichte *

Das schlafende Archiv

Im Laufe von sechs Jahren sind wir dahin gekommen, daß wir ohne allen Ärger, sondern mehr belustigt, immer wieder noch einzelne Zeitgenossen aufstöbern, die den großen politischen und weltanschaulichen Umbruch der neuen Zeit verschlafen haben. Es ist allerdings notwendig, diese Volksgenossen nicht nur deutlich beim Namen zu nennen, sondern auch dafür zu sorgen, daß ihnen jeglicher weltanschauliche Einfluß genommen wird.
Vor uns liegt das soeben erschienene Heft 3 des im 3. Jahrgang erscheinenden „Archivs für Musikforschung", auf dessen Umschlag wir lesen: „Herausgegeben mit Unterstützung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft". Die Vierteljahrsschrift bildet die Sammelstelle für musikwissenschaftliche Untersuchungen überwiegend fachlichen Charakters. Sie erscheint im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, und erhält Mittel des Reichserziehungsministeriums. Der erste Beitrag heißt „Die volkskundliche Methode in der Volksliedforschung" und stammt von Prof. Dr. Kurt Huber, Berlin. Aus weltanschaulichen Gründen hat Huber kürzlich die Leitung des Deutschen Volkslied-Archivs beim Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung abgeben müssen. Bereits in der Einleitung seines Aufsatzes bekundet Huber, daß er mit der Weltanschauung des neuen Deutschlands nicht übereinstimmt und daß er sich — man möchte sagen demonstrativ — einer grundsätzlich anderen Haltung befleißigt. Zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung macht er eine 1937 erschienene Schrift von Hans Mersmann: „Volkslied und Gegenwart." Es ist wichtig zu wissen, daß Mersmann der Amtsvorgänger Hubers beim Deutschen Volkslied-Archiv gewesen ist, und daß er von dieser Stellung 1936 wegen politischer und weltanschaulicher Unzuverlässigkeit entfernt wurde. Mersmann war bis zur Machtübernahme ein Wort-

führer der Zersetzung und des Verfalls auf dem Gebiet der Musikpolitik und der Musikbetrachtung. Seiner jüngsten Schrift haften die Mängel der fehlenden weltanschaulichen Ausrichtung ebenso an wie die Verranntheit in überlebte Wissenschaftsdoktrinen. Der Verlag hat das Buch im übrigen von sich aus längst zurückgezogen. Huber rühmt „die Geschlossenheit einer Gedankenführung", er spricht von dem „anregenden Buche", hebt die „besondere Prägung" und „Mersmanns unbestreitbares Verdienst" hervor, und man muß auf Grund eines wissenschaftlichen Aufsatzes an dieser Stelle eigentlich zu dem Schluß kommen, daß Mersmann einer der bemerkenswerten Köpfe der deutschen Musikwissenschaft sei. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß Huber zu abweichenden Ergebnissen gelangt. Es bestätigt aber den bald aufkommenden Verdacht, daß es sich hier um eine bewußte weltanschauliche Demonstration handelt, wenn dann Huber eine Arbeit von Martha Bringemeier „Gemeinschaft und Volkslied" mit bewegten Worten bedenkt. Über dieses Buch lesen wir in der Bibliographie der Arbeitsgemeinschaft für Deutsche Volkskunde „Deutsche Volkskunde im Schrifttum" S. 74 u. a.: „...die Arbeit gehört jenem Forschungskreise an, der auch hier in ureigenstem Volksgute die Kirche als entscheidende Macht ansieht und dem alle Wissenschaft doch nur Beiwerk ist, um eine vorgefaßte Meinung zu begründen."

Die Großzügigkeit des Nationalsozialismus läßt die Existenzgrundlage auch solcher Volksgenossen unangetastet, die infolge weltanschaulicher Unzulänglichkeit eine amtliche Position verwirkt haben. Das kann aber niemals bedeuten, daß man einen offenen Widerstand duldet bzw. daß amtliche Zeitschriften die Plattform für solche Ergüsse bilden dürfen.

Die Verantwortung trifft im vorliegenden Falle den Schriftleiter der Zeitschrift, Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen, der mit der Aufnahme dieses Artikels einen bedauerlichen Mangel an politischem und weltanschaulichem Instinkt bewiesen hat. Man wird an der Frage nicht vorüberkommen, ob in solchem Grade weltfremde Wissenschaftler für die Leitung eines wissenschaftlichen Fachorgans geeignet sind.

Herbert Gerigk.

Unerwünschte Musik

Die nachstehend verzeichneten Werke, die von der Reichsmusikprüfstelle für unerwünscht erklärt worden sind, dürfen in Deutschland weder vertrieben noch öffentlich aufgeführt werden:

1. N. H. Brown: „Ich träume von Millionen", bearbeitet von Frank Skinner und D. E. Bayford — Text von Franz Baumann. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin.
2. Alec Osborne: „Help your neighbour", Text von Edward Clifton und Jack Stevens, bearbeitet von Claude Grant. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin.
3. Sherman Myers: „Vagabond Fiddler", Text von Stanley Damerell, bearbeitet von Claude Grant. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin.
4. Jimmy Kennedy und Michael Carr: „On linger longer island", bearbeitet von Stan Bowsher. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.
5. Jimmy Kennedy und Michael Carr: „Take your Pick and swing", bearbeitet von Stan Bowsher. Verlag: Adolf Robitschek, Wien.
6. Mabel Wayne: „Granada", Text von Fred Barny, bearbeitet von Spud Murphy. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin.
7. Joe Burke: „Leben, Lachen, Lieben", Text von Edgar Leslie, bearbeitet von L. Clinton und D. E. Bayford. Verlag: Francis, Day und Hunter G. m. b. H., Berlin.
8. Alberto Semprini und Roberto Leonardi: „Rosalie". Verlag: Piero Leonardi, Berlin.
9. Friedrich Holländer (Frederic Hollander): Musik zu dem Film „Die Dschungelprinzessin", insbesondere „Schlaflied".
10. Sholom Secunda: „Bei mir bist du schön", Text von Jacob Jacobs, bearbeitet von L. Palex. Verlag: Chappell and Co., London.
11. Irving Berlin: Sämtliche Musikstücke (z. B. „I've got my love te keep me warm").
12. Yvan Allouche und Roger Sarbib: Sämtliche Musikstücke (z. B. „Ever loving").

Tageschronik

Für die Hundertjahrfeier des Geburtstages von Georges Bizet am 25. Oktober dieses Jahres veranstaltet Paris eine große Musikfestwoche, die ganz im Zeichen des großen französischen Komponisten stehen wird. Alle staatlich unterstützten Pariser Theater wirken bei der Festwoche mit. Während der Festwoche, die eine besonders großartige Aufführung der „Carmen“ vorsieht und ferner die erste große Oper Bizets „Die Perlenfischer“ und die einaktige im Orient spielende Oper „Djamileh“ bringen wird, wird mit Unterstützung der Comédie Française die Aufführung der Suite „L'Arlésienne“ im Odeon einen bevorzugten Platz einnehmen. Ferner werden drei Ausstellungen in der Oper, in der Opéra-Comique und in der Nationalbibliothek ein Gesamtbild des Komponisten in Stichen, Manuskripten und zahlreichen künstlerischen und literarischen Dokumenten geben.

Seit vielen Jahren gehören die Aufführungen der Deutschen Singakademie in Buenos Aires zu den Höhepunkten des musikalischen Lebens der argentinischen Hauptstadt. Im Oktober 1938 kann die Deutsche Singakademie bereits ihr 100. Konzert durchführen mit einer Aufführung des Oratoriums „Die heilige Elisabeth“ von Joseph Haas.

Im Januar des nächsten Jahres wird in London die englische Uraufführung des „Rosenkavaliers“ stattfinden. In Musikerkreisen interessiert man sich lebhaft für dieses englische Opernlibretto, da Richard Strauß bisher noch kaum in der Sprache Shakespeares zu Wort kommen konnte.

Gerh. F. Wehles 2. Sinfonie „Pfingsten“ gelangt in dieser Spielzeit durch Martin Richter, Musikdirektor in Döbeln i. Sa., zur Aufführung.

Für den Neubau des jugoslawischen Opernhauses in Belgrad wird — wie jetzt verlautet wird — die Frage nach der äußeren Gestaltung wichtig. Sowohl bei den jugoslawischen wie den ausländischen Architekten herrscht für dieses Bauvorhaben größtes Interesse, da es in einem internationalen Wettbewerb vergeben werden soll.

Die Wiener Verlagsanstalt hat einen Nachlaß von Johann Strauß erworben, dabei wurde manches noch nie gehörte musikalische Kleinod entdeckt. Man zählt einige Polkas, Tschardasch, Walzer sowie eine Koloraturarie. Diese war ursprünglich für eine andere Strauß-Operette bestimmt. Ihre gesangliche Wiedergabe stellte aber zu hohe Anforderungen an die Sängerin, deshalb wurde die Arie zurückgezogen. Für die Bearbeitung dieses reichen musikalischen Fundes, der wertvollen Stoff für eine Operette liefert, soll ein hervorragender zeitgenössischer Komponist gewonnen werden.

Kapellmeister Hans Lenzer (Staatstheater Kassel) hat mit dem Orchester der Stadt Halle im Sommer in Zoppot acht Sinfoniekonzerte geleitet. Einen starken Erfolg erzielte unter seiner Stabführung die 1. Sinfonie von Robert Heger in Anwesenheit des Komponisten.

Die Münchner Geigerin Melanie Michaelis hat einen Konzertzyklus „Das Geigenkonzert von Bach bis Pfitzner“ mit großem Erfolg bei Publikum und Presse durchgeführt. Das überlegene Gestaltungsvermögen wird ebenso hervorgehoben wie das phänomenale Gedächtnis und die Schönheit des Geigentons.

Für die Fünfte Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes, die im Juli 1939 in Nürnberg abgehalten werden wird, werden Chorkompositionen gesucht, die geeignet sind, die deutsche Chorbewegung im Sinne der neuen Zeit zu beeinflussen. Die Einsendung der Chöre kann im Manuskript oder in gedruckter Form erfolgen und ist bis spätestens 1. Dezember an den Deutschen Sängerbund, Berlin W 35, Potsdamer Str. 45, zu richten, wo auch die näheren Bedingungen zu erfahren sind.

Ein großzügiger Umbau soll die Mailänder Scala hinsichtlich der technischen Einrichtungen an die Spitze der europäischen Operntheater bringen. Zu den interessantesten Neuheiten der umgebauten Bühne wird eine unter dem Bühnenboden angebrachte Wasserpumpanlage gehören. Um den Kulissenwechsel auf verdunkelter offener Bühne zu erleichtern und zu beschleunigen, können mit dieser Pumpanlage außerordentlich schnell und tief die einzelnen Kulissenteile gesenkt oder gehoben werden.

Am 9. Oktober soll das neue Gautheater Saarpfalz in Saarbrücken, das der Führer der Saarbevölkerung zur Erinnerung an den einzigartigen Abstimmungssieg am 13. Januar 1935 schenkte, im Rahmen eines feierlichen Festaktes eingeweiht werden. Damit ist einer der neuesten und modernsten Theaterneubauten in Deutschland fertiggestellt worden. Das Theater hat im Parkett und den zwei Rängen 1050 Plätze. Während der Parkettfußboden muldenförmig angelegt wurde, sind die Ränge stark geschwungen und der Bühne zugeneigt. Um Ermüdungserscheinungen bei den Zuschauern zu vermeiden, hat man eine ganz moderne Klimaanlage für zugfreie Be- und Entlüftung und gleichmäßige angenehme Temperatur des Zuschauerraumes eingebaut. Die gereinigte und gefilterte Luft wird gleichmäßig unter den Rängen und unter der Decke durch Düsen eingeblasen. Die verbrauchte Luft wird unter dem Gestühl wieder abgesaugt. Je nach den Erfordernissen einer Oper kann der Orchesterboden des neuen Theaters gehoben und gesenkt werden. In der Eingangshalle kündet eine Bronzetafel von der Schenkung durch den Führer.

Musikdirektor Paul Engler (Marienbad) brachte in einem dem Schaffen Max Regers gewidmeten Konzert außer den Hiller-Variationen dessen Lustspielouvertüre zur Erstaufführung. Solist des Abends war Paul Eschler, der Solobratschist des städtischen Orchesters, welcher die D-dur-Suite für Solobratsche mit großem Erfolg spielte. Dem Konzert wohnte der erste Lehrer und Biograph Max Regers, Adalbert Lindner (Weiden) bei.

Die Städtischen Bühnen Münster haben für die kommende Spielzeit neben Mozarts „Figaro", Lortzings „Undine", Rossinis „Barbier von Sevilla" folgende Erstaufführungen vorgesehen: Strauß' „Friedenstag" und „Daphne", Egks „Zaubergeige", Graeners „Prinz von Homburg". Der Spielplan wird durch weitere Repertoirewerke ergänzt.

Im Rahmen der Bayreuther Festspielwochen fand auf Veranlassung der Reichswaltung des NS.-Lehrerbundes in der Weihehalle des Hauses der Deutschen Erziehung die Uraufführung von Adelheid Kroebers neuer Zwei-Cembali-Fassung von Bachs „Kunst der Fuge" durch Adelheid Kroeber (Düsseldorf) und Walter Tetzlaff (Bonn) statt. Die neue Fassung, die eine stilechte, innerliche und zugleich klanglich überaus durchsichtige Wiedergabe gestattet, fand in der vollbesetzten Weihehalle, zumal bei den zahlreich anwesenden Festspielgästen und der Presse, stärksten Widerhall. Die neue Fassung soll demnächst auch im Druck erscheinen.

Dem Wiener Kapellmeister Eduard Pfleger glückte neuerdings die Auffindung einer Reihe von nationalen Heeresmärschen aus der Zeit der ruhmvollen Völkerschlacht bei Leipzig 1813. Es handelt sich um 22 Kompositionen. Wir finden darunter sogar Beethoven vertreten, und es wird noch Gelegenheit genommen werden, sich mit der Herkunft der durchweg musikalisch wertvollen Stücke eingehender zu befassen. Pfleger wird in den Tagen des 125jährigen Jubiläums der Leipziger Völkerschlacht (16. bis 18. Oktober) Gelegenheit haben, die große Öffentlichkeit mit diesen Weisen aus der Zeit der denkwürdigen Befreiungskriege bekanntzumachen.

Die Stadt Leipzig hat einen Musikpreis gestiftet, der in jedem Jahr am 21. März, dem Geburtstage J. S. Bachs, als Johann-Sebastian-Bach-Preis der Stadt Leipzig in Höhe von 5000 RM. für eine Sinfonie oder sinfonische Dichtung, für eine Oper, für Kammermusik oder für eine Liedfolge zur Verteilung kommen wird. Die Bewerber, die deutschen Blutes sein müssen, haben die Partitur, die zum Gegenstand des Wettbewerbes gemacht werden soll, jeweils bis Ende Dezember an das Kulturamt der Stadt Leipzig einzusenden.

Zu Ehren Seiner Durchlaucht des Herrn Reichsverwesers des Königreiches Ungarn und Ihrer Durchlaucht Frau von Horthy fand am Dienstagabend an Bord der „Patria" ein Konzert des „Elly-Ney-Trios" statt, dem das Reichsverweserpaar und der Führer sowie die übrigen an Bord befindlichen hohen ungarischen und deutschen Persönlichkeiten beiwohnten. Prof. Elly Ney, Prof. Max Strub und Prof. Ludwig Hoelscher spielten mit vollendeter Meisterschaft Werke von Beethoven, Schubert und Chopin. Langanhaltender Beifall dankte den hervorragenden deutschen Künstlern für ihre Darbietungen.

Kürzlich fand in Palermo die Eröffnung des neuerbauten „Theaters der Zehntausend" in Gegenwart der Regierungsvertreter statt. Es ist dies das vierte Riesentheater, das in Italien eröffnet wurde. Unter der Leitung von Pietro Mascagni wurde als erste Oper „Il piccolo marat" aufgeführt.

Angeregt durch die Beethoven-Festwochen in Baden bei Wien wurde beschlossen, ein interessantes Erinnerungsstück an den großen Meister, das sich im Simmeringer Heimatmuseum befindet, der Vaterstadt Beethovens, Bonn, zum Geschenk zu machen. Es ist dies eine lange Huldigung vor dem großen Meister, in englischer Sprache auf Pergament geschrieben, die seinerzeit mit einem mächtigen Kranz zum hundertsten Todestag Beethovens als Zeichen der Verehrung und Würdigung australischer Musikbegeisterter nach Wien gekommen und mit hundert ähnlichen Huldigungen am Grabe Beethovens niedergelegt worden war und nach einiger Zeit von der Simmeringer Heimatforschung übernommen wurde.

Die neugegründete Covent Garden English Opera Society wird im Oktober zum erstenmal in dem Opernhause im Covent Garden in London eine rein englische Opernstagione durchführen. Als künstlerischer Ratgeber ist Sir Thomas Beecham verpflichtet worden. Die Sänger sind Engländer und singen in englischer Sprache. Zur Aufführung gelangen u. a. Wagners „Meistersinger" und „Die Fledermaus" von Johann Strauß. Den Höhepunkt soll die Spielzeit in der Uraufführung der englischen Oper „The Serf" von George Lloyd finden. Nach den Londoner Aufführungen wird die Stagione andere größere Städte Englands besuchen. Anläßlich dieser Tournee wurde eine große Werbung dafür getrieben, auch außerhalb Londons Interessentengruppen zusammenzufassen, die ständige Opernaufführungen in englischer Sprache wünschen. Es ist über ganz England die Gründung eines „Young Peoples Opera Circel" angekündigt.

Nachdem der Neubau des Dessauer Theaters vollendet ist, hat jetzt auch die Opernbücherei als ein Teil der Musikalienbibliothek des Theaters neue und geeignetere Räume erhalten. Das Archiv des Dessauer Theaters ist für die deutsche Operngeschichte von großer Bedeutung. Es enthält die größte deutsche Opernbücherei. Von welchen Ausmaßen die Musikalienbücherei der Bühne ist, zeigt, daß ihr Anfang bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückreicht.

Dr. Helmuth Thierfelder wurde von der Stadt Bochum eingeladen, in der kommenden Spielzeit den „Messias" von Händel und zwei Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters zu dirigieren.

Aus Anlaß ihres 260jährigen Bestehens hat die Hamburger Oper für Mitte Oktober eine Festwoche angesetzt, die an acht Abenden mit neun Meisterwerken deutscher Opern- und Bühnenkunst einen Querschnitt durch das Opernschaffen der letzten 200 Jahre geben wird. Für die Festwoche sind folgende Aufführungen angesetzt: „Julius Cäsar" von Händel, „Iphigenie in Aulis" von Gluck, „Die Entführung aus dem Serail" von Mozart, „Fidelio" von Beethoven, „Der Freischütz" von Weber, „Tannhäuser" von Wagner, „Zar und Zimmermann" von Lortzing, „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß und „Palestrina" von Pfitzner. Die Gesamtleitung der Festwoche, die vom 15. Oktober bis einschließlich 22. Oktober dauert, hat Generalintendant Heinrich K. Strohm.

In London findet jeder Theaterbesucher, der eine Eintrittskarte zum Preise von 5 Schilling nimmt, neben seinem Platz ein erstklassiges Opernglas im Etui. Das Vertrauen in die Ehrlichkeit der Theaterbesucher hat jedoch in den letzten Jahren schwere Schläge erlitten, denn jedes Jahr verschwinden etwa 1500 Operngläser spurlos. Man glaubt jedoch nicht, daß es sich um Diebstähle handelt, sondern nimmt in den meisten Fällen Vergeßlichkeit, Aberglauben (!), Spleen und ähnliche nicht ehrenrührige menschliche Eigenschaften an. Auf den Gedanken jedenfalls, dieses System des kostenlosen Opernglasverleihs abzuschaffen, ist man in London immer noch nicht gekommen, sondern man sucht sich jetzt durch große Plakate zu schützen, wonach jeder, der zufällig ein Opernglas mitgenommen hätte, es auf der Straße oder am Eingang des Theaters jedem beliebigen Bobby, d. h. Polizisten, übergeben könne, der es dann ohne Extrahonorar oder harte Worte an seinen ursprünglichen Platz ins Theater zurückbringen würde.

Die nächsten Aufführungen von Gersters Oper „Enoch Arden", die mit über 50 Bühnen die erfolgreichste Oper der letzten Jahre ist, sind u. a. in Bremen, Erfurt, Chemnitz, Krefeld und Wuppertal.

Die Große Oper in Paris beginnt die Spielzeit 1938/39 mit dem „Fliegenden Holländer", wie überhaupt ein Blick auf den Spielplan zeigt, daß Wagner-Opern mit an der ersten Stelle stehen. So werden im Oktober zwei Festaufführungen des „Tristan" in deutscher Sprache herauskommen mit Hartmann als Tristan und der Flagstad als Isolde. Für den Januar sind Festaufführungen von „Siegfried" und „Parsifal" mit Germaine Lubin als Kundry vorgesehen.

Die Pfälzer Geburtsheimat Friedrich Sanders beabsichtigt, des in München verstorbenen Komponisten zu seinem 40. Todestage in 1939 durch Aufführung seiner Werke in Konzert und Funk zu gedenken.

Professor Hermann Behr plant für die Breslauer Volkssinfoniekonzerte folgende fünf Erstaufführungen: Atterberg: Ballade und Passacaglia, Zielowsky: Variationen und Rondo über ein Volkslied in der Instrumentierung von Dr. Fritz Koschinsky, Zilcher: Tanzfantasie für Orchester, Kusterer: Suite für Orchester und ein Klavierkonzert von Buchal.

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat bestimmt, daß Privatmusiklehrern und -lehrerinnen, die aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden sind, unverzüglich auch der Unterrichtserlaubnisschein entzogen wird.

Die Anschrift des Landeskulturwalters Gau Berlin — Landesleiter für Musik — lautet ab 23. September 1938: Berlin-Nikolassee, Am Kirchweg 33 (Mittelhof), Fernspr. 80 63 85. — Die Geschäftsstelle der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe ist nach Berlin SW 11, Dessauer Straße 37, verlegt. Fernsprecher wie bisher: 19 75 18.

Der Berliner Staats- und Domchor ist für Oktober nach Breslau und in andere schlesische Städte eingeladen worden zu Konzerten mit geistlicher Musik und mit deutschen Liedern. Der Chor wird bei der Gelegenheit klassische und neuzeitliche Chormusik, u. a. auch neue A-cappella-Sätze seines Direktors Professor Alfred Sittard zur Aufführung bringen.

Anläßlich des zehnjährigen Todestages von Leos Janacek wird im Oktober die Grand Opera in Paris zum ersten Male „Jenufa" in Frankreich herausbringen. Auch in Belgrad, Zürich und verschiedenen deutschen Städten wird die Oper in dieser Spielzeit neu einstudiert.

Die Dienststelle des Landeskulturwalters Gau Berlin der Reichsmusikkammer, bisher Charlottenburg 2, Berliner Straße 16—17, befindet sich ab 26. September 1938 in Nikolassee, Am Kirchweg 33 (Der Mittelhof), sechs Minuten vom S-Bahnhof Nikolassee. Ruf: 80 65 85. — Der Dienststelle des Landeskulturwalters ist die örtliche Dienststelle der Reichsmusikkammer (Landesleiter für Musik, früher Kreismusikerschaft Berlin) angeschlossen. Auch diese Dienststelle befindet sich daher ab 26. September 1938 in Nikolassee.

In Boppard wird gegenwärtig eine Ausstellung veranstaltet, auf der wertvolle Erinnerungsstücke an den Komponisten Engelbert Humperdinck gezeigt werden. Den Mittelpunkt der Schau bildet die Originalpartitur der Oper „Hänsel und Gretel", die bis heute mehr als 11 000 Aufführungen erlebt hat. Die Sammlung, die sich bisher im Humperdinck-Schlößchen befand, wurde von dem Sohn des Komponisten dem Bopparder Heimatmuseum als Leihgabe überlassen.

In Frankfurt am Main kam Paul Graeners Oper „Hanneles Himmelfahrt" zur Aufführung, für die der Komponist dem Schluß der Oper eine neue Gestaltung gegeben hatte, so daß nicht der Auftritt des Arztes im Armenhaus den Abschluß bildet, sondern der Jubilate-Chor der Engel.

Die diesjährigen Reichsmusiktage der Hitler-Jugend, die in der Zeit vom 13. bis 16. Oktober in Leipzig stattfinden sollten, sind, ebenso wie das vorausgehende Musikschulungslager wegen des großen geschichtlichen Geschehens dieser Tage verschoben worden. Das Reichsmusikschulungslager wird nunmehr vom 19. bis 25. Januar 1939 durchgeführt werden.

Henk Badings erhielt den Auftrag, anläßlich des vierzigjährigen Regierungsjubiläums der holländischen Königin eine Festmusik zu schreiben.

Generalmusikdirektor Philipp Wüst, Breslau, bringt innerhalb der Philharmonischen Konzerte der Schlesischen Philharmonie im Konzertwinter 1938/39 zehn Werke zur Breslauer Erstaufführung, und zwar: Respighi: Antiche Danze ed Arie, Mussorgski-Ravel: Bilder einer Ausstellung, Borodin: Sinfonie Nr. 2, David: Sinfonie a-moll, Sibelius: Sinfonie Nr. 2, Schaub: Passacaglia und Fuge, Stefan: Musik für Geige und Orchester, Rivier: Sinfonie für Streicher, Dohnanyi: Orchestersuite, Trapp: Cellokonzert.

Die Musikalienhandlung A. Glas in Berlin konnte ihr hundertjähriges Bestehen festlich begehen. Eine geschmackvoll ausgestattete Schrift von Dr. Werner Siebarth vermittelt einen Überblick der Entwicklung des Hauses, das mit dem Musikleben der Reichshauptstadt eng verbunden ist. Seit 1925 befindet es sich im Besitz der Brüder Streller, die inzwischen die Generalvertretung einiger Großverlage für Berlin übernommen haben, an der Spitze von Breitkopf & Härtel und des Schott-Verlages. Aus den Kreisen der Musikerschaft erhielt die Musikalienhandlung anläßlich ihres Jubiläums zahlreiche Beweise der Wertschätzung und des Vertrauens.

Erziehung und Unterricht

Die Preußische Akademie der Künste veranstaltet im Winterhalbjahr 1938/39 vier Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und zwei Kammermusikabende. Zur Aufführung gelangen ausschließlich zeitgenössische Kompositionen. Das erste Konzert mit dem Philharmonischen Orchester fand am 29. September statt. Auf dem Programm standen Orchesterwerke von Paul Graener, Georg Schumann, Max Trapp und Kurt von Wolfurt, die unter Leitung der Komponisten gespielt wurden.

Die Schlesische Landesmusikschule Breslau hat mit Beginn des Wintersemesters den Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Breslau, Professor Dr. Arnold Schmitz, für eine Vortragsreihe über „Die großen Meister der deutschen Musik" verpflichtet. Außerdem übernimmt Professor Schmitz die musikgeschichtliche Ausbildung der Studenten des Seminars für Privatmusiklehrer.

Neue Werke

Albert Bittner bringt in den nächstwinterlichen Konzerten der Stadt Essen folgende Werke zur Uraufführung: Henk Badings: Heroische Ouvertüre, Roderich v. Mojsisowics: 6. Sinfonie, Theodor Berger: „Pulsende Natur". Außerdem stehen zeitgenössische Werke von Hans Pfitzner, Richard Strauß, Heinz Schubert, Winfried Zillig, Winfried Wolf, Kurt Atterberg, Julius Weismann und A. Casella auf den Programmen.

Gustav Adolf Schlemm, der in letzter Zeit mit verschiedener Kammermusik und Orchesterwerken erfolgreich hervorgetreten ist, hat ein heiteres Orchesterstück „Polka-Fughetta" geschrieben.

Neue Opern

Eduard Künneke, der bekannte Operettenkomponist, arbeitet zur Zeit an einer lyrischen Oper „Walther von der Vogelweide". Damit wendet sich Künneke wieder dem Gebiet zu, von dem er ausgegangen ist und dem stets seine heimliche Liebe gegolten hat, denn in allen seinen Operetten ist der Zug zur Oper in der Gesangsmelodie und Instrumentation unverkennbar. — Gleichfalls einen historischen Stoff hat sich der Frankfurter Komponist Bodo Wolf ausgewählt, dessen soeben beendete Oper „Heinrich der Dritte" demnächst im neuerbauten Grenzlandtheater in Saarbrücken uraufgeführt wird.

Werner Egk hat die Komposition seiner neuen Oper „Peer Gynt" (nach Ibsen) vollendet. Die Uraufführung ist für Ende November an der Staatsoper in Berlin vorgesehen.

„Harald Haarfager", eine Oper in drei Akten nach dem Buch „Königsballade" von O. E. Groh, Text von O. E. Groh, Musik von Rudolf Wille, wurde soeben von der Staatsoper Wien zur Uraufführung im Winter 1938/39 angenommen. Die Titelpartie wird Kammersänger Helge Roswaenge singen, dessen Idee die Oper ihre Entstehung verdankt.

Rundfunk

Im Reichssender München fand die Uraufführung von Franz Dannehls neuem Goethe-Liederkreis statt. Ferner wurde die einsätige Klaviersonate Nr. 9 in C-dur (Werk 94) gespielt. Ausführende waren Ernst Konrad Haase und Gustav Grosch.

Personalien

Nachdem der bisherige kommissarische Leiter der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, Prof. Dr. Alfred Orel, um seine Amtsenthebung gebeten hat, um sich wieder seiner wissenschaftlichen Tätigkeit widmen zu können, wurde Prof. Franz Schütz zum neuen kommissarischen Leiter bestellt. Schütz wirkt seit vielen Jahren als Lehrer des Orgelspiels an der Akademie und hat eine ganze Generation ausgezeichneter junger Organisten herangebildet.

Zum Lehrer für Gesang an der St.-Cäcilien-Akademie zu Rom wurde der Baritonist Riccardo Stracciari berufen, der als einer der größten Repräsentanten des klassischen italienischen Belkanto anzusehen ist. Stracciari, der zuletzt an der Metropolitan-Oper wirkte, erhielt den weltberühmten Lehrstuhl, um den sich die hervor-

ragendsten Gesangspädagogen bewarben, ohne Bewerbung von seiner Seite.

Hugo Leyendecker, zuletzt musikalischer Leiter des Dresdner Theaters des Volkes, ist im Alter von 39 Jahren plötzlich in Berlin gestorben. Im Laufe von zwei Jahren hat er in Dresden eine der angesehensten Operettenbühnen des Reiches aufgebaut. Auch als Dirigent sinfonischer Werke — hier trat er zielbewußt für das zeitgenössische Schaffen ein — hat er sich einen ausgezeichneten Namen erworben. Mit Leyendecker ist eine ungewöhnlich befähigte Musikerpersönlichkeit dahingegangen. Vor seiner Dresdner Tätigkeit stand er an verantwortlicher Stelle im organisatorischen Aufbau des deutschen Musiklebens bei der NS.-Kulturgemeinde. Unvergessen ist sein Wirken als Theaterkapellmeister an den Opernhäusern in Königsberg und Augsburg und an westdeutschen Bühnen.

Bruno Heydrich (der vor kurzem 75 Jahre alt geworden ist) ist gestorben. Er war Leiter des ehemaligen Hallischen Konservatoriums, markante Persönlichkeit im deutschen Musikleben und errang besondere Erfolge als Wagner-Sänger. Außerdem hat er auch als Komponist Beachtliches geleistet.

Der westdeutsche Pianist Erwin Bischoff hat eine Berufung als Lehrer der Ausbildungsklasse am Konservatorium der Stadt Duisburg angenommen.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Hochschule für Musik, Berlin:

Aus der Arbeit der ANSt.-Gruppe

Zur Eröffnung des neuen ANSt.-Wohnheims von Berlin fand eine kleine musikalische Hausfeier statt, die unsere künstlerischen Kräfte vor eine schöne Aufgabe stellte. Vertreterinnen des BDM., der Frauenschaft und des Amtes Studentinnen der RSF. waren zugegen, mit ihnen konnten die Wege einer künstlerischen Betätigung der deutschen Studentin behandelt und festgelegt werden.

Zum Gaustudententag Berlin führte die ANSt.-Gruppe unserer Musikhochschule Laienspiele auf, vierstimmige Volksliedsätze wurden von einem Chor, der sich aus den Kräften des Konservatoriums unserer Anstalt zusammensetzte, vorgetragen. Die Kameradschaftsleiterin Gerda Lammers erhielt für die fleißige Arbeit ihrer Gruppe und ihren unermüdlichen Einsatz einen Buchpreis.

Während der Semesterferien schloß sich ein Teil der ANSt.-Gruppe zusammen, um in dem deutschen Siedlungsgebiet in Jugoslawien (Bosnien) in Dörfern Volkstumsarbeit zu leisten.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

In den ersten Tagen des Juni fand der Studententag Berlins statt, in dessen Mittelpunkt eine Aufführung der Kantate „Von der Arbeit" von Heinrich Spitta stand. Ausführende waren zum überwiegenden Teil Männer aus den Reihen des Studentenbunds; das Orchester wurde von dreißig Kameraden zusammengestellt, dreißig Schüler unserer Anstalt und Kameradinnen aus dem Amt nationalsozialistischer Studentinnen bildeten den Chor. Der große Saal des Konservatoriums war bis in die letzten Reihen gefüllt. — In einer Morgenfeier, zu der auch die Vertreter und die Angehörigen des Altherrenbundes unseres Konservatoriums eingeladen waren, sprach der Mitarbeiter unserer Studentenführung, Wilke, über „Arbeit und Kunst". Ein begeisternder Vortrag von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg über „Die Verpflichtung der musikalischen Jugend im neuen Deutschland" schloß sich an. Am Abend rief im Charlottenburger Schloß Müller-Hennig alle zum Tanz zusammen; recht aufschlußreich waren seine Ausführungen zur Frage einer neuen Tanzgestaltung und zur Schaffung einer sauberen Gebrauchsmusik, die bewußt auf die Reizwirkungen der Schlagertechnik, die in der Gegenwart noch keineswegs ausgeschaltet sind, verzichtet, um-

gekehrt aber sich auch nicht darin erschöpft, die Tanzformen früherer Jahrhunderte ans Licht zu ziehen, trotzdem sie abgelebt sind und in der Gegenwart keinen bleibenden Bestand haben können. Mit einem Kameradschaftsabend fanden die Kundgebungen des Studententags ihren Abschluß; zum ersten Male fanden sich hier Dozenten, Studierende und Alte Herren zusammen, sie verständigten sich über die neuen Richtungen der künstlerischen Ausbildung und charakterlichen Erziehung. Der Studentenführer Schmidt sprach zu den Anwesenden; er trug zum Gelingen der Veranstaltungen Wesentliches bei, auch leitete er die Proben und die Aufführung der großen Arbeitskantate von Spitta.
Mitte Juni führte unser Konservatorium ein Rundfunk-Austauschkonzert mit dem Königlich Italienischen Konservatorium der Hauptstadt Rom durch. Die Veranstaltung wurde von dem Sender Rom und den norditalienischen Sendern übertragen. Die Empfangsverhältnisse waren günstig, so daß viele in Deutschland das Konzert miterleben konnten. Wir bestritten die zweite Hälfte des Programms; im ersten Teil brachten die Italiener eigene Werke. Auf unserer Seite spielte das gesamte Orchester des Konservatoriums im Berliner Funkhaus unter anderem das Konzert für vier Klaviere von Vivaldi in der Bearbeitung Joh. Seb. Bachs. Vier Studentenbundsmänner saßen an den Flügeln und bezeugten eine künstlerisch saubere Leistung, die Achtung verdient. Es waren: Conrad Frank, Willi Bremen, Hans Jolle und Siegfried Gerth.

Schlesische Landesmusikschule, Breslau:

Unsere Studentenbundsgruppe verfügt jetzt über ein Orchester, das sich aus 30 Kameraden zusammensetzt, der Chor umfaßt 35 Mitwirkende. Aus Anlaß des großen Breslauer Turn- und Sportfestes wurde dieser Klangkörper für eine feierliche Abendmusik eingesetzt. Eine Kantate von R. Heyden kam zur Aufführung, ferner neue Fanfarenmusik. Unser Studentenbundsmann Kurt Redel hatte die Leitung der Proben übernommen und führte auch am Festabend das Orchester.
Nach dem Ausbau unserer Gruppe nationalsozialistischer Studentinnen hat deren Führung L. Tschöpe übernommen.

Folkwang-Schule, Essen:

Als ANSt.-Referentin wurde Paula Vohmstreich eingesetzt. In einem Klavierabend, in dem sie Stücke aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers von Bach, die Waldstein-Sonate und die späten Brahms-Intermezzi vortrug, erwies sie sich als eine Pianistin von verheißungsvollem Können.

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Am 5. Juli kam in Hamburg ein Konzert „Moderne Hamburger Komponisten" zustande, in dem neben den bekannten Komponisten Sthamer, Erdlen und Paulsen auch unser Studentenbundsmann Karl R. Griesbach zum Wort kam. Die Presse schrieb: „Ein breiter Raum des Programms war dem heute 22jährigen Karl R. Griesbach gewidmet, dessen Name bereits einen guten Klang hat. Seine Instrumentalwerke zeichnen sich durch eine klare und einfache Linie aus, verraten aber auch das farbige Steigerungsvermögen ideenreicher Deutung. Griesbachs beste und schönste Begabung liegt wohl im Reich des Liedes. Die Lieder für Alt vermochten ebenso wie die Lieder für Sopran und die männlich-kraftvollen Lieder der Landsknechte den Stimmungsreichtum zu enthüllen, der Griesbachs Liedschöpfungen zu wirklichen Tondichtungen werden läßt..."
Die ANSt.-Gruppe führte in einem Tee-Empfang die örtliche Presse zusammen. An Stelle der aus dem Amt scheidenden Kameradschaftsleiterin M. Höltermann ist Wilfriede Lennssen getreten.

Akademie der Tonkunst, München:

Spittas Kantate „Land, mein Land" stand im Mittelpunkt der Ausgestaltung der ANSt.-Tagung innerhalb des Gaustudententags München-Oberbayern vom 16. bis 19. Juni. — Vom 1. bis 16. August führte das Amt Studentinnen der Reichsstudentenführung in der Normandie ein deutsch-französisches Studentinnenlager durch. Unter den 25 Teilnehmerinnen befanden sich 4 Studentinnen der Hochschulen für Musik Berlin und München. Sie traten künstlerisch in Hauskonzerten in den Städten und zwei volkstümlichen Abenden vor den französischen Dorfbewohnern vor in Gegenwart ausländischer Gäste und Vertreter der Deutschen Akademischen Außenstelle Paris.

Staatliche Hochschule für Musik, Weimar:

In großzügiger Weise erfaßte der Weimarer Studententag, der vom 16.—18. Juni stattfand, alle schöpferischen Kräfte der Musikhochschule zusammen. Ein Werkkonzert, das unter der Leitung des Direktors der Hochschule, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, in einer Buchdruckerei veranstaltet wurde, stellte etwa 110 Studenten vor die schöne Aufgabe, den Arbeitskameraden im Betrieb eine Stunde der Entspannung und Freude zu bereiten. In Gemeinschaft mit den Studenten der Bauhochschule und Ingenieurschule Weimars wurde in der Eröffnungsfeier zum Studententag eine Kantate von Heinrich Spitta vorgetragen. Wilhelm Rinkens, der Studentenführer, war für das künstlerische Gesamtbild verantwortlich und entledigte sich mit Geschick seiner Aufgabe. Am Abend wurde im kleineren Kreise Kammermusik von Haydn, Mozart und Beethoven gegeben, an deren Wiedergabe der Studentenbund großen Anteil hatte. Im gleichen Rahmen sprach Jost Langguth, der uns aus vielen Lagern bestens bekannt ist, über das Bewegungserlebnis in der Musik und legte uns eine Fülle von praktischen Beispielen vor.

Den Abschluß der Semesterarbeit brachte ein Lager auf der Leuchtenburg in der Umgebung der alten Universitätsstadt Jena. Hier fand die Zusammenarbeit der Kräfte des Studentenbunds und des Hitler-Jugend-Lehrgangs an der Hochschule eine praktische Bestätigung. Heinz Lemmert berichtete von den Erlebnissen und Arbeitsbesprechungen auf dem Studententag Heidelberg und wies Wege auf, die neuen Arbeitsgrundsätze in den örtlichen Verhältnissen zu verwirklichen. K. Theil eröffnete als der Leiter des Amtes für Facherziehung die Tätigkeit der Gruppe des Reichsberufswettkampfes. Fesselnd stellte dann Rolf Schroth die augenblickliche Lage des deutschen Musikstudenten dar und gab in wenigen Leitsätzen umfassend die Richtung der künftigen Arbeit an. Zu den stärksten Eindrücken des Lagers rechnet ferner das Betriebskonzert in der Porzellanfabrik Kahla, das der ehemalige Studentenführer, Lothar Kirsten, zum Erfolg führte. Am Abend schloß sich ein offenes Singen im Rahmen der Gemeinschaft „Kraft durch Freude" an.

Staatskonservatorium Würzburg:

Auftakt zum Gaustudententag war die Aufführung der Oper „Der Maskenball" von Verdi. Ausführende waren ausschließlich Schüler unseres Konservatoriums, die größtenteils dem Studentenbund angehören. Zum ersten Male war es hier gelungen, eine größere Veranstaltung im gemeinsamen Rahmen von Studentenführung und Dozentenschaft zu ermöglichen. Hier gebührt im besonderen Hermann Zilcher, dem verdienten Direktor unserer Anstalt, Dank. — Spittas Kantate „Land, mein Land" eröffnete die erste Kundgebung, der Chor war aus Studenten der Universität, der Hochschule für Lehrerbildung und unserem Konservatorium gebildet, die Leitung lag in den Händen des Studentenführes Gutmann. — Große Beachtung fand der Kammermusikabend, ebenfalls innerhalb des Gaustudententags. Es wurden dargeboten ein Concertino für Streicher und Flöte von Hans Wiese, der als Leiter des Kulturamts der Gaustudentenführung tätig ist. Solist war Studentenführer Gutmann. Ferner wurden drei Lieder Wieses nach Texten von Hesse, Falke und Eichendorff zu Gehör gebracht (vom selben Komponisten, gesungen von Emma Lieske); zum Schluß spielten Hans Hohner (aus der Kameradschaft I) und Reinhold Barchet (Kameradschaft II) eine Sonate für Violine und Klavier. Den Höhepunkt dieser künstlerischen Abendveranstaltung bildete die Wiedergabe des Variationssatzes über ein Wallisisches Volkslied aus dem e-moll-Trio von Hermann Zilcher, am Flügel Eleonore von Crailsheim aus der Kameradschaft der ANSt. Die Presse hob die befriedigenden Leistungen der jungen Studenten hervor. Mit einer großen Kantate Heinrich Spittas fand die politische Kundgebung des Gaustudententags am kommenden Tage ihren Abschluß.

DA. III. 38: 2600. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:

Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34

Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.

Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee

Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 2, November 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Eugenie Schumann,

die letzte Tochter Robert Schumanns †

Von Wolfgang Boetticher, Berlin

Eugenie Schumann wurde am 1. Dezember 1851 als das siebente Kind unter acht Geschwistern geboren. Die Eintragungen in das unveröffentlichte späte Haushaltbuch Robert Schumanns lauten:

> 13. September 1851: Vergnügt, — Mariechens Gedicht, Klaras 32ster Geburtstag; 18. Sept.: Dichtereien der Kinder; 23. Sept.: Liedchen von Marie komponiert; 24. Sept. Mit Klara und den Kindern. 30. November: Besuch bei Schadow. — Das Album. — Abends die lebenden Bilder und die Gesänge. Dann Klaras Fortgehen und früh den ersten Dezember ein Kleines ... 1. Dezember: Gutes Befinden Klaras, Sinfonie von Burgmüller vorgenommen. 3. Dez.: Klara immer recht wohl. 19. Dez.: Klaras erster Ausgang, Ouvertüre zu Hermann und Dorothea angefangen. 31. Januar 1852: Kindtaufe „Eugenie".

Schumann schrieb an seine Großmutter Bargiel in Berlin am 1. Dezember, vormittags 10 Uhr: „Sie wissen schon, was es zu bedeuten hat, wenn ich schreibe. Auch diesmal war des Himmels Schutz über Klara und früh in der ersten Morgenstunde ein gesundes Kind, ein Mädchen da. Denken sie, drei Stunden vorher waren wir, Klara und ich, noch auf dem Schadowfeste, wo wir nicht gerne fehlen wollten. Nun bin ich glücklich..." Im März 1854, als Schumann wegen seiner unheilbaren paralytischen Erkrankung in das Endenicher Sanatorium gebracht werden mußte, zählte Eugenie zweieinhalb Jahre. Der Vater verlor bis zuletzt das Kind nicht aus dem Gedächtnis. In einem seiner allerletzten Briefe, am 1. April 1855 — zu einer Zeit also, da die Zerstörung seines Geistes schon unheimlich fortgeschritten war —, erinnert er sich noch: „... schreibe über Eugenie, sie zeigte so helle Sinne..." — Eugenie kann sich auf den Vater nicht mehr besinnen. Sie hat später an mehreren Orten betont, daß sie erst sich im höheren Alter planmäßig damit befaßte, die Erinnerung an die fünfziger und sechziger Jahre wieder zurückzugewinnen, und so sind die frühesten Kindheitseindrücke verwischt worden. Auch vom tragischen Schicksal 1856, dem Tod Schumanns sowie von der Trauerfeier, zu der der junge Brahms vor der Bahre stand, den Schumann wenige Jahre zuvor allen Kritikern zum Trotz mit prophetischen Worten eingeführt hatte — von alledem hat sie keine Vorstellung zurückbehalten.

Ihre frühesten Eindrücke reichen bis 1857 zurück, sie glaubt, sie habe Klara oft weinen sehen, sie kennt noch ihre große Gestalt im seidenen Rock und der schwarzen Samttaille.

Ein anderes Bild ist wachgeblieben: Im Flur des Düsseldorfer Hauses blickten die Kinder staunend zum Treppengeländer hinauf, wo in schwindelnder Höhe ein Jüngling herumturnt und halsbrecherische Kunststücke vollführt. Dann springt er herunter: es ist Johannes Brahms. — Nach dem Tode Robert Schumanns kamen wirtschaftliche Sorgen in die Familie. Marie, Elise, Ludwig und Ferdinand kamen in fremde Pension, Julie nahm die Großmutter Bargiel in Berlin freundlich auf, nur Eugenie und Felix (siehe Bild) blieben im Haus, ihre Erziehung war einer Freundin Klaras, Fräulein Elisabeth Werner, anvertraut, von deren Hand heute noch wichtige handschriftliche Erinnerungen an Klara Schumann aus späteren Jahren zugänglich sind. Die Mutter, die durch Konzertreisen zu einem unruhigen, aufreibenden Dasein gezwungen war, um nur die Lebensgrundlage für alle zu sichern, kam in der frühen Berliner Zeit nur wenig mit Eugenie zusammen. Sie schrieb ihrem Kinde dann zärtliche Briefe und erkundigte sich nach den Fortschritten im Klavierspiel bei den Kleinen. 1862 bezog Klara ein kleines Haus bei Baden-Baden — die Kinder nannten das schmucklose Gebäude die „Hundehütte", hier wohnte die Frau, die drei Jahrzehnte zuvor als kleines Mädchen einen beispiellosen, sagenhaften Triumphzug durch die Hauptstädte Europas begann. Namentlich zu den Wintermonaten kamen die schweren Konzertaufgaben, denen sich Klara mit Pflichtbewußtsein und letzter Aufopferung unterzog. Um so größer war dann die Freude, wenn einmal Zeit für Spaziergänge mit den Kindern übrigblieb. Der große Natursinn Schumanns, der sich in seinen frühen Briefen an Klara oft äußert, hatte sich auf das herrlichste auf Klara übertragen, die Kinder entsinnen sich noch deutlich der „Verrufenen Stellen", „Freundlichen Ausblicke" und „Sehnsüchtigen Waldgegenden" ihrer Heimat; alles Stimmungen, die die deutsche Romantik in den kleinen lyrischen Klavierstücken wunderbar eingefangen hat. Bei allem schwärmerischen Wesen hat Klara jedoch nie die Wirklichkeit aus den Augen verloren, auch diese Eigenschaft traf sich mit Robert, der durchaus nicht nur traumverloren und in sich gekehrt in der Welt stand, wie es die pseudoromantische Ästhetik des ausgehenden Jahrhunderts behauptet hat. Die Kinder erzählten noch manche „Pietätlosigkeit" Klaras, mit der sie etwa den strahlenden Anblick einer Frühlingslandschaft auf der Terrasse eines befreundeten Hauses quittierte: „Es ist doch zu arg, wie lange man uns mit dem Essen warten läßt."

Eugenie hat ihre Schuljahre ausführlich in einem Bändchen „Erinnerungen" (1925) beschrieben. Dort trug sie traurige Erlebnisse einer schweren Internatszeit zusammen, die für sie zwar großen Erinnerungswert besitzen, das Bild des elterlichen Hauses aber nicht betreffen. Recht aufschlußreich sind dagegen ihre Mitteilungen über ihren Unterricht bei der Mutter, die ihr aus bester Quelle Anweisungen zum Vortrag der Klavierwerke des Vaters gab. Klara hatte immer, so bemerkte Eugenie, „ein reines Vergnügen am inneren Schauen", sie sagte, daß sie bei jedem Stück Bilder sehe, je älter sie werde, desto mehr.

Der Eindruck der damaligen Umgebung ist zwiespältig. Eugenie kennzeichnet sie: „Hermann Levi, der Orientale, lebhaft, nimmer rastend. Brahms, der Urgermane, der Norddeutsche mit warmem Herzen und tiefinnerlicher Leidenschaftlichkeit, die sich meist

hinter schroffem und herbem Wesen verschanzten.“ Die berühmte Sängerin Pauline Viardot Garcia, die auf ihrer ersten großen Rundreise in den Sommermonaten 1838 Leipzig berührte und dort mit Klara bekannt wurde (Schumann nahm sogar auf Klaras Bitten hin eine Komposition von ihr für seine Zeitschriftenbeilage auf), — sie bewahrte ihr bis in die späte Zeit ein freundschaftliches Verhältnis, mancher herzlichen Begegnung hat Eugenie beigewohnt.

Im Frühling 1872 nahm sich Johannes Brahms ihres Klavierspiels an. Er kam zweimal in der Woche, er eröffnete ihr den Blick für Bach; es fehlten dabei in der Reihe der Studienwerke merkwürdig die Kompositionen des Vaters, vielleicht war es eine ehrfürchtige Scheu des Meisters, das Bild von des Vaters Werken, das ja durch das Spiel Klaras bei den Kindern festgelegt war, nicht in irgendeinem Sinn abzuändern. — Mehr als zwanzig Jahre lebte Eugenie in England. Sie schreibt über diese Zeit: „Als deutsch von Herkunft und Erziehung, wurde ich hier in England noch einmal deutsch, ... aus freier Wahl, aus innerster Überzeugung, aus Liebe zum Deutschtum, und dies Gefühl der Zugehörigkeit zum Vaterlande, auf dem fremden Boden mir zum Bewußtsein gekommen, wurde mir zum kostbarsten Besitz...“

Nach dem großen Krieg war ihr fester Wohnsitz Interlaken, den sie erst mit dem Tode der Schwester Marie (1929) aufgab. Dort entstanden auch ihre schon genannten „Erinnerungen“, über die sie am 17. Dezember 1925 schrieb:

> Liebe Käthe. Es freut mich von Dir zu hören, daß Dir mein Buch gefallen hat. Der schönste Lohn wäre mir wohl, wenn Du alle diejenigen, die ebenso wie Du empfinden, ihr Schärflein dazu beitrügen, den Geist der Zeit, von der ich schrieb, wieder lebendig zu machen. Die Zeit selbst ist unwiederbringlich dahin, ihr Geist aber, der Geist der Pflichterfüllung und Hingabe an hohe Ideale, der hätte uns bleiben können und daß wir den verloren haben, ist die Ursache unseres traurigen Niederganges ...

Die letzten Jahre ihres Lebens brachte sie in der Pension Villa Frey in Bern zu. Trotz ihres hohen Alters verfolgte sie mit ungewöhnlicher geistiger Wachsamkeit das Leben, das sie umgab, mehrmals erfreute sie der Besuch einer ihrer besten Freundinnen, Clementine Bargiel, der Tochter Woldemar Bargiels, einem Halbbruder von Klara Schumann. Im Sommer unternahm sie noch im letzten Jahre Reisen, sie übersiedelte nach Arkona. Vorher kam sie vorübergehend auch wenige Male wieder in ihre deutsche Heimat, ein Anlaß hierzu war das Schumann-Fest in Zwickau 1936, wo ihr und dem ebenfalls hochbetagten Direktor des Museums, Martin Kreisig, Ehrungen zuteil wurden. Nach kurzem Krankenlager ist sie am 25. September 1938 an den Folgen eines Bronchialkatarrhs gestorben.

*

In den vielen Briefen, die sie an Verwandte und dem Schumann-Hause befreundete Musiker gerichtet hat, dürften sich noch manche Dokumente zur Kenntnis der Persönlichkeit Klaras auffinden lassen. In den letzten Tagen äußerte sie einer Freundin: „Ich habe dir noch sehr viel von früher zu erzählen. Komme nur bald.“ Marie, die gleich ihr Generationen überlebte (auch sie erreichte das Alter von 88 Jahren), mußte Robert noch aus eigener Anschauung kennen, sie war das erste Kind und hat die letzten sieben Ehejahre mit wachem Bewußtsein miterlebt. Sie schien jedoch schon zu mittleren Jahren

gegenüber Eugenie verschlossen, nur auf dringendes Zureden gab sie Jugendeindrücke preis. Über die allerletzten Ehejahre hüllte sie sich ganz in Schweigen (frdl. Mitteilungen von Herrn Prof. Egidi). Marie hat kurz nach der Jahrhundertwende den Literarhistoriker Berthold Litzmann bei der Vorbereitung seiner großen Klara-Schumann-Monographie unterstützt bzw. die Auswahl der Dokumente vorgenommen, die ihr zur Veröffentlichung geeignet erschienen. Sie soll selbst gesagt haben, daß diese Tätigkeit ihr gar nicht so sehr liege und daß Eugenie hierfür über ein ungleich stärkeres literarisches Talent verfüge. Viele Schumann-Autographe enthalten erläuternde Zusätze von ihrer Hand, Marie vermochte schwierigste Stellen der schwer leserlichen Schrift Robert Schumanns zu entziffern.

Die anderen Geschwister treten in diesem Zusammenhang zurück. Elise (geb. 1843), später eine geschätzte Pianistin, war nicht so sehr an den häuslichen Kreis gebunden, sie starb früh an der Geburt des dritten Kindes; über Ludwig stand ein unglücklicher Stern, sein Sinn verdüsterte sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens immer mehr, Eugenie sah ihn zum letztenmal 1875, also ein Vierteljahrhundert vor seinem Tode; Ferdinand (geb. 1849) zog sich im 70er Krieg Gelenkrheumatismus zu, dessen Schmerzen ihn bei unvorsichtiger ärztlicher Behandlung zum unheilvollen Morphinismus trieben; Felix wurde schwindsüchtig und starb im Jünglingsalter.

Maries Tod hat Eugenie aufs schwerste erschüttert. Sie schrieb damals: „Was Ihr an der Tante Marie verloren habt, das weiß wohl niemand besser als ich ... Sie war vollständig klar bis zuletzt und war gefaßt auf den Tod. Sie läßt ein herrliches Andenken zurück. Die Teilnahme aus der ganzen Welt ist überwältigend, und stellt an meine Kräfte die größten Ansprüche ..."

Der aufopfernden Teilnahme von Marie ist zu großem Teil auch das zweite Werk zu verdanken, das die nun achtzigjährige Eugenie noch vorlegte: „Robert Schumann, ein Lebensbild meines Vaters" (1931, 405 Seiten). Eugenie erschloß hier neue Quellen aus der frühen Jean-Paul-Periode, zum ersten Male nahm sie in größerem Umfang eine Veröffentlichung der Haushaltbücher vor, 38 Briefe der Mutter an Robert lagen ihr ferner vor, die das lückenhafte Bild der Heidelberger Zeit vervollständigten. Manche ihrer Schlußfolgerungen und bestimmte Einzeldaten werden noch zu überprüfen sein, vollständig geglückt ist ihr aber der Nachweis eines gesunden, kräftigen und normalen Persönlichkeitskernes bei Schumann, dessen Gesamtschaffen nur zu oft allein unter dem Blickpunkt des tragischen Lebensausganges gewürdigt wurde. So war ihr vergönnt, noch manches Vorurteil, das durch die gewissenlose, in vielen Teilen höchst fragwürdige charakterologische Untersuchung Wasielewskis sich gebildet hatte, zu tilgen. Ihr Verdienst bleibt es, auf diesem Felde die pessimistische Kunstinterpretation, der ebensosehr ja die Beethoven-Ästhetik ausgeliefert war, zurückgedrängt zu haben. Einer alten Freundin schrieb sie diese Widmung in ihr Buch: „Liebt ihn, liebt ihn so recht — mehrt seine nie rastende, moralische Kraft — sucht nicht das Abnorme an ihm heraus. Diese Worte meines Vaters, Beethoven geweiht, möchte ich mehr und mehr auf ihn selbst, den Teuren, angewandt wissen ..."

Eugenie Schumann hatte einen hochentwickelten kritischen Sinn. Wie oft urteilte sie

beim Hören einer geübten Pianistin, „das spielte Klara besser", was manchen verletzen mußte. Große Ehren nahm sie bisweilen gelassen zur Kenntnis. Der Kreis derer, zu denen sie in herzlichem Verhältnis stand, war klein. Manche ihrer Eigenschaften weisen auf Klara selbst zurück. So spielte z. B. Ende der achtziger Jahre die damals gefeierte Pianistin Clothilde Kleeberg Werke von Schubert, — Klara hatte in der vordersten Reihe Platz genommen und bemerkte für alle anderen peinlich laut vernehmbar (denn sie war schwerhörig) zu Arthur Egidi kurz: „Schlechter Unterricht." Kein Wunder, daß am Ende in der Garderobe einige Unentwegte im Vorübergehen trotzig riefen: „Und sie hat doch gut gespielt." (Aber Klara hat recht behalten.)

Eugenie hat die Uraufführung des Violinkonzertes ihres Vaters im Vorjahre noch mit erlebt, jenes Werk, das durch eine recht seltsame Bestimmung erst hundert Jahre nach dem Tode Schumanns zum Erklingen gebracht werden sollte. Aus der Schreibform des Konzertes und Tagebuchäußerungen geht hervor, daß es vor der harten Selbstkritik des Komponisten Bestand hatte. Daß die Anregung zur vorzeitigen Veröffentlichung nicht von Eugenie ausging — wen wird das überraschen. Das Alter will verharren und sucht keine entscheidenden Lösungen. Aber Schumanns Vermächtnis ist Verpflichtung, die auch dann zum Handeln zwingt, wenn persönliche Motive und andere Zweckmäßigkeitsgründe widersprechen. Denn über die Richtigkeit solcher Eingriffe hat allein die wissenschaftliche Einsicht, ob das Werk der Stilhöhe des Meisters entspricht, zu befinden. Diese Frage muß — gerade im Hinblick auf manches schwache Spätwerk, das schon vor Jahrzehnten in die Gesamtausgabe aufgenommen wurde — positiv beantwortet werden. Hier ist uns ein köstlicher Besitz deutscher Romantik erschlossen worden. Wer durfte ihn uns vorenthalten?

Ein Zeuge ältester Volksmusik

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Hanns In der Gand, der verdienstvolle Schweizer Volksliedsammler, hat 1931 ein rätoromanisches St.-Margaretha-Lied aufgenommen, das nicht nur textlich, sondern auch melodisch größtes Interesse besitzt. Schon 1901 hatte C. Decurtins im 2. Band seiner rätoromanischen Chrestomathie den Text des Liedes veröffentlicht, und im folgenden Jahre erschienen im 3. Band fünf Melodiestrophen des Lieds, die Frau Combriser-Stöcklin aufgezeichnet hatte. Der gemeinsame melodische Kern dieser anscheinend vielgesungenen Canzun de Sontgia Margiatha ist in den verschiedenen überlieferten Fassungen deutlich. Die Aufzeichnung In der Gands nach dem Vortrag einer aus Vrin gebürtigen 66jährigen Sängerin scheint eine ursprüngliche Fassung wiederzugeben. Schon Decurtins hat darauf hingewiesen, daß dieses Lied zu den ältesten uns überlieferten Volksliedern gehört, nach den Forschungen Caminadas ist es inhaltlich in die vorchristliche Zeit der bündnerischen Täler zu datieren.

In eigenartiger melodischer Weise, nach deren Melodiemodell die 86 Verszeilen des

Liedes abgesungen werden, erzählt das Lied von der geheimnisvollen Maid, die als Hirt auf der Alp lebte, bis der Hirtenbube ihre Weiblichkeit entdeckte.



Die heilige Margreth war sieben Sommer auf der Alp weniger fünfzehn Tage
Sie ging einmal den Staffel herab und fiel auf eine böse Platte von Stein
Daß sich entdeckte des Busens Schein. Der Hirtenbube hat es gemerkt: „Das muß unser Senne wissen, welch glückliche Maid wir besitzen." (Übersetzung von P. M. Carnot.)

Alle Versprechungen an den Hirtenbuben nutzen nichts, ihn von seinem Vorhaben, seine Entdeckung dem Sennen mitzuteilen, abzubringen, auch nicht die Strafe, die ihn bis zum Hals versinken läßt. Da scheidet die Maid, im Lied heilige Margaretha genannt, und um sie verdorren Halde und Kräuter, vertrocknen die Quellen.

Das Lied läßt im Text heidnischen Alm- und Fruchtbarkeitszauber fortleben; wenn die Gestalt der Wundermaid mit der Bezeichnung hl. Margaretha verchristlicht wurde, so hat das am vorchristlichen Inhalt des Liedes nichts geändert. Das Lied geht jedenfalls in die vorchristliche Zeit zurück und hat sich durch die Jahrhunderte hindurch trotz der Versuche christlicher Umdeutung und sprachlicher und melodischer Modernisierungen in den abgeschlossenen rätoromanischen Tälern bis in unsere Zeit erhalten.

Wie der Text weist auch die Melodie überaus alte Struktur auf. Das Tonmaterial liegt innerhalb der Quinte mit übergreifender Sext. Der aufsteigende Quintsprung, gelegentlich als Quart- oder Terzsprung zersungen, ist typisch für den Melodieanfang. Die Quinte wird absteigend skalisch bzw. mit Terzzwischenteilung einer alten pentatonischen Gliederung des Tonraums zum Grundton zurückgeführt, nachdem vielfach die Sekunde über der Quint noch berührt wurde. Nur in einem einzigen Fall ist der unausgefüllte Quintsprung abwärts verwendet. Das Versende schließt stets mit dem Tiefton; nur in den letzten Versen wird einige Male auf der Quint geschlossen, doch scheint hier der Schluß wie der gesamte Melodieverlauf zersungen. Der Versanfang erfolgt mit dem Quintsprung oder seiner Zersingung in Quart oder Terz, wenn nicht direkt auf der Quinte begonnen wird. Das Melodiegut ist in klarer Durordnung verwendet, die Quintteilung erfolgt, wie das besonders im Liedgut der Dinarier hervortritt, durch die Durterz. Die Grundteilung der Quintraummelodik abwärts mit der abspringenden Großterz zum Grundton weist wie die Quintraummelodik selbst auf volkstümliches Musizieren (z. B. Frutt-Bättruf).

Die Deklamation ist eine Rezitation unter Verwendung des Melodiemodells als

Anfangs- und Schlußklausel bei den einzelnen Versen. Ein Vergleich mit der melodischen Struktur der Psalmodie, der Passion und Präfation liegt nahe. Der Rezitationston ist gewöhnlich die Quinte, doch steht er auch auf der zweiten oder dritten Stufe und weist damit auf die ursprünglich pentatonische Anlage der Melodie, die durch spätere Einfügung von Zwischentönen skalisch erweitert wurde. Die äußeren Anklänge an liturgische Lektionstöne, ihre Rezitation und Verbindung mit Interpunktionsklauseln begründet die Melodie des St.-Margaretha-Lieds nicht als eine kirchliche Melodie. Der Duktus selbst ähnlich lautender Melodieklauseln der mittelalterlichen liturgischen Gesänge und damit die melodische Schwerpunktslagerung ist grundsätzlich anders, ebenso die modale Auffassung. Die Volksmelodie besitzt im Mittelalter eine Eigengesetzlichkeit ihrer Struktur, die sich neben der melodischen Eigenart der liturgischen Gesänge entfaltet hat. Es ist daher ein müßiges Beginnen, die tonale Struktur mittelalterlicher Volksmelodien vom Leitersystem der Kirchentonarten aus erfassen zu wollen, wie das auch manche Beiträge der Sammelschrift „Zur Tonalität des deutschen Volksliedes" (1938) versuchen. Nicht auf eine konstruktive Einordnung von Melodiemodellen in ein Leitersystem kommt es an, sondern auf die Eigenart der Melodieformung selbst. Wie für die mittelalterlichen liturgischen Weisen ist auch für die Volksmelodien eine Eigengesetzlichkeit der melodischen Grundlagen und ihrer Verarbeitung gegeben. Mag die liturgische Kunst des Mittelalters auch auf weltliche Volksweisen Einfluß genommen haben, ebenso stark ist der Einfluß der weltlichen Volkskunst auf die liturgischen Gesänge, nicht nur in Neubildungen, sondern besonders in Umbildung der fremden Gesänge nach den in Rasse und Volkstum verwurzelten Auffassungen. Das St.-Margaretha-Lied ist einer der ältesten Zeugen ursprünglicher Volksmusik, die uns im Abendland erhalten sind.

Über die Bedeutung der Volksmusikinstrumente im deutschen Musikleben

Von Hugo Herrmann, Stuttgart

Der Auftrag zur deutschen Kunst liegt in den Händen des Volkes, dessen Führung mitlebend und mitkämpfend Intuitive und Initiative zu ihrer Gestaltwerdung ergreift und auch dafür die Verantwortung trägt. Wir können allein vom Volke her zur wahren Kunst emporwachsen, sie ist dann die gute Lebensformerin unseres Daseins. Der Künstler ist Gestalter und Erzieher zugleich und fühlt sich mitberufen zur Führung des Volkes. Der andere Typ von Künstler ist unwahr und entpuppt sich als Scharlatan und Jongleur.

Die Volksmusik wird in erster Linie von den, wenn auch persönlich unbekannten, schöpferischen Menschen im Volk gestaltet. Leider sind diese Kräfte in den letzten Jahrzehnten ins Artistische und oberflächlich Spielerische wie auch oft Unethische fehlgeleitet

worden. Die Ursache ist heute bekannt. Daran schuld war die große Kluft zwischen Kunst- und Volksmusik. Dazwischen fehlte die goldene Mitte als Brücke von unten nach oben. Die Wiedererweckung des Volksliedes war der Beginn einer Revolution in der neuen deutschen Musik. Das Volkslied ist der Urquell aller Musik schlechtweg. Aus ihm heraus entwickelt sich auch die instrumentale Volksmusik, die in die uns bekannten Brauchtumsformen der Vergangenheit hinausführte. Alle Fragen der instrumentalen Volksmusik gehen daher vom Liede aus und auf es wieder zurück. Es gehen auch alle Probleme einer höheren Kunstmusik nur vom Melos, dem Gesange aus, der von den Lippen der Völker in den vielfältigsten Formen ins Leben fließt. So ist das Lied tiefster Ausdruck der Volksseele geworden und darum Anfang und Ende aller Musik. Von der Singbewegung ging daher auch eine Wiederbelebung der instrumentalen Volksmusik aus, die sich außerdem bemüht, auch in das Brauchtum unserer neuen Zeit hineinzuwachsen. Ihre gebräuchlichen und neuen Formen, Instrumente und deren Verwendung lagern sich um das gemeinschaftliche Liedsingen und geben ihm berechtigte Belebung.

Das Kunstinstrument (wie man es im Gegensatz zum Volksinstrument zu nennen pflegt) ist nichts als die endgültig erwachsene Gestalt eines Handwerkszeuges, mit dem wir absolute Musik zu formen vermögen, die sich als eine geistige Ausweitung jener ursprünglichen Liedmusik erweist und zu einer Seelensprache hinaufführt, die sich nicht mehr an das Wort und die Dialektik der üblichen Sprache bindet, sondern ihre eigene Dialektik und Gestik entwickelt, mit der sie das Gemüt des Menschen anspricht. Beethoven danken wir in erster Linie jene Überhöhung der absoluten Musikkunst zu einer selbständigen Lebensform. Es ist aber eine Gefahr für die Jugend, ohne Selbstbetätigung in der Musik sich erlebnismäßig mit der hohen Kunstform auseinanderzusetzen. Wir würdigen sie und uns damit herab, und sie wird uns zu einer unerlebten Mimik, wir wollen sie schließlich nur genießen, nicht erkämpfen. Zum wahren Erlebnis jener absoluten Musikform und ihrer eigenen Seelensprache ist ein Hineinwachsen in ihre inneren Bedingungen und Formgrundlagen nötig. Dazu ist die musikalische Arbeit allein der rechte Schlüssel und keine anmaßende intellektuelle Methode. Es ist daher vom Volke ein Erlebnis von Kunstmusik über das Kunstinstrument nicht immer zu erwarten. Es greift zum Volksinstrument und sucht sich selbst die Brücke über bescheidene Anfänge hinweg zu absoluteren Musikformen. Die Gründe, warum das Volk sein Volksmusikinstrument liebt und zu diesem urtümlichen Musizieren immer wieder zurückkehrt, sind außerdem noch andere:

1. In dem Volksmusikinstrument erlebt es Ergänzung und Gegenspiel zu seinem Lied der eigenen Stimme.
2. Es fühlt durch dasselbe im Wechselspiel mit dem eigenen Gesang seine spielerischen und improvisatorischen Kräfte angeregt.

So wird sich das Volk in seiner kindlichen Liebe zum Volksmusikinstrument und dessen Gebrauch selbst bester Erzieher; denn es empfindet seine Vermittlerrolle zwischen der werdenden und gewordenen Musik.

Zwei Töchter Robert Schumanns

(Unveröffentlichte Bilder)



Maria Fellinger, geb. Schumann
Letzte Aufnahme etwa 1925
(85jährig)



Marie Schumann,
ungefähr 30 Jahre alt



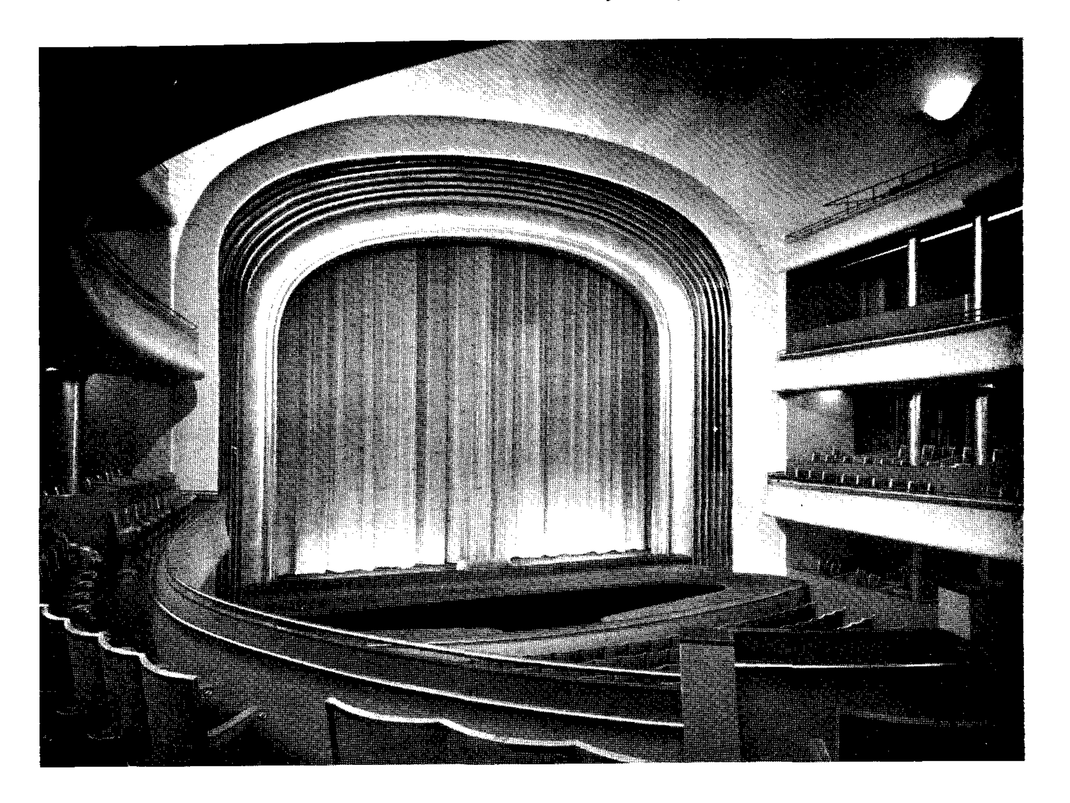
Eugenie und Felix Schumann
Aufnahme etwa aus dem Jahre 1859

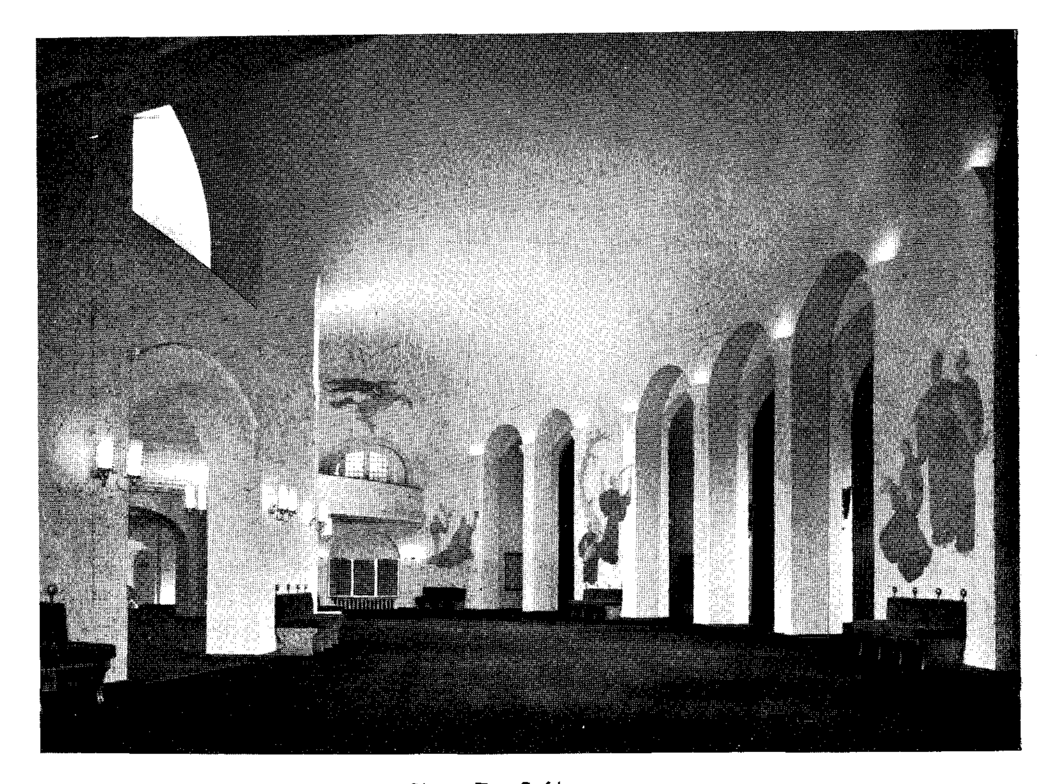


Eugenie Schumann,
eine der letzten Aufnahmen,
1932 (81jährig)

Bildarchiv „Die Musik" (4)

Das neue Kölner Opernhaus





Oben: Der Zuschauerraum
Unten: Die Wandelhalle des von Erich Mewes umgebauten Kölner Opernhauses

Nur von dieser Grundeinstellung heraus sind wir in der Lage, das Volksmusikproblem und all seine instrumentalen Äußerungen auf eine rechte Bahn zu bringen. Die Erkenntnis daraus, der Musikerzieher müsse sich unbedingt dieser Fragen annehmen, wird immer mehr Gestalt, und man sieht im Geiste schon einen ganz neuen Musikerziehertyp, das genaue Gegenteil, was bislang war.

Erfassen unsere Musikerzieher auch dieses Problem recht? Viel zu sehr geht der Musikerzieherberuf vom Stand des hochentwickelten Kunstinstrumentes und seiner Literatur allein aus, ohne sich einen rechten Fußpunkt im volkstümlichen Musizieren geschaffen zu haben. Wir müssen die Musikerziehung gleichsam „von der Erde aus" pflegen. Wir dürfen nicht mit „Naserümpfen" einfach über die sogenannten „primitiven" Volksmusikinstrumente hinwegsehen, mit deren Leben und Wesen wir uns nicht die Mühe nahmen, uns tätig auseinanderzusetzen. Wir sollen nicht die schlecht gemachte Volksmusik kritisieren, sondern selbst Hand anlegen, sie besserzumachen. Wir haben eine schwere Aufgabe auf diesem Gebiete; denn es gilt, verbildete Meinungen und Auffassungen, irregeleitete Vorstellungen und verwilderte Handhabungen zu regulieren und zu klären. Durch einen Erlaß in Thüringen, daß jeder Musikerzieher auch ein Volksmusikinstrument beherrschen lernen soll, wurde der Weg zu jenem neuen Erziehertyp schon angedeutet. Die Gründung von Volksmusikschulen ist sinnlos ohne Erkenntnis dieser dringenden musikerzieherischen Aufgabe. Nicht Widerstand und nörgelnde Kritik ist nötig, sondern allein Mitarbeit an den mehr als wichtigen Fragen der Volksmusikerziehung.

Auch der Meinungsstreit über die Verwertungsmöglichkeit der Volksmusikinstrumente sollte aufhören. Wir verwerten sie ihrer Natur und ihrem Wesen nach. Allerdings ist hierbei zu bemerken, daß eben gerade über Natur und Wesen der Volksmusikinstrumente vielfach unklare Vorstellungen in den Musikerkreisen vorherrschen.

Die Blockflöte nimmt heute wieder einen anderen Stand im Musikleben ein als einst im 17. und 18. Jahrhundert. Dort formte sie eine hohe künstlerische Musik einer Zeit mit, heute erzieht sie den Spieler im Nacherlebnis und schließt sich, wieder zum Ursprung zurückkehrend, an das Lied an. Ähnlich liegt der Fall bei der Laute u. a.

Große Aufregung hat in Musikerkreisen die Beliebtheit der Handharmonika hervorgerufen. Dieses Instrument vereinigt das alte Orgelmäßige vergangener Jahrhunderte mit dem Expressiven des vorigen Jahrhunderts und ist in seiner neuesten Form (Baß-Akkordwerk) außerdem rhythmisch. Die praktische Vielseitigkeit des Instrumentes führte vielfach weg von seinen ursprünglichen Aufgaben. Die falsche Vorstellung von der „ausgeleierten" Ziehharmonika, einem Schifferklavier oder gar Varieté- und Tingeltangel-Instrument waren verhängnisvolle Verschüttungen seiner rechten Art. Sie kamen aber vornehmlich aus dem Westen oder über das „große Meer" zu uns. So mußten wir selbst an die Herausschälung seines Urkernes gehen. Diese Arbeit ist noch nicht vollendet und trifft auf verschiedene andere Volksinstrumente, wie z. B. Zither, Mandoline, Bandoneon u. a., ebenfalls zu.

Das Volksmusikinstrument sinnlos in den gebräuchlichen Instrumentalkörper der Kunstmusik einzugliedern, führte nur zu verschiedenen unfruchtbaren Versuchen. Es müssen besondere Gründe, die vor allem im Wesen der Musikform und ihrer Brauchtumsbedingungen liegen, dem Komponisten recht geben können, wenn er das Volksmusikinstrument z. B. in einem Sinfonieorchester oder Kammermusikensemble verwenden will. Die alte Literatur zeigt hier einige gute Beispiele. Jedoch sträubt sich das Volksinstrument niemals gegen das Gruppenspiel unter sich und mit anderen im Anschluß an volkstümliche Lied- und Brauchtumsformen. Hier ist nicht nur der Ansatzpunkt des geeigneten instrumentalen Zusammenspiels zu suchen, sondern auch der Angelpunkt einer neuen deutschen instrumentalen Musikerziehung, und von hier aus zu formen. Daraus ergibt sich von selbst die richtige Methode des Spieles wie auch die Grenzen der Musikformen. Sie wachsen alle um das Volkslied herum empor und bilden eine Brücke hinüber zur absoluten Musik. Wir spielen also dabei keine Sinfonien und Sonaten, sondern alte und neue, möglichst originale Musikformen, die zugleich organisch unser Leben mitgestalten helfen und das Erdreich vorbereiten für ein echtes und fruchtbringendes Erlebnis einer höheren musikalischen Sprache.

Doch darf nie vergessen werden, daß alle Kunstinstrumente einst Volksmusikinstrumente waren und ebenso primitive Anfänge haben. Jedes Instrument durchläuft wie alles Werdende drei Stadien der Entwicklung. Es wird vom Mann im Volke in spielerischem Drang erfunden und verharrt anfänglich in einem „kindhaft spielzeugartigen" Zustand. Literatur dafür gibt es noch nicht. Es lebt von der improvisatorischen und imitatorischen Anwendung im Volke. Ein Übergangsstadium, angefüllt von Problemen der endgültigen Charakterumgrenzung des Instrumentes, folgt, alle möglichen Typen werden gebildet, Literatur entsteht, künstlerische Gestaltung treibt die Verwandlung vorwärts. Aus diesem Prozeß erst geht — oft nach langer Zeit — das endgültige Instrument hervor. Leider hat der Musiker oft keine Ahnung mehr von den Kämpfen und Schweißtropfen alter Meister (Erbauer und Künstler) um die Entstehung solch endgültig anerkannter Instrumente. Anbei zeige ich Beispielreihen der Entwicklung, u. a.: Laute und Cembalo, Klavichord mit Kielflügel und Spinett, modernes Klavier; Fiedel, Violen mit Gamben und Geigen, Violine.

Die Meinung, daß ein Volksmusikinstrument nicht die Reife eines Kunstinstrumentes erreichen könne, ist erst im letzten Jahrhundert verbreitet worden. Früher hat man sich jedes Instrumentes mit dem gleichen Ernst angenommen. Davon zeugen die Werke der alten Lautenliteratur u. a. Gerade die Grenzen eines Instrumentes machen seinen Charakter aus, und Grenzen hat jedes Instrument. Der Meister soll sie kennen und dadurch in den Charakter des jeweiligen Instrumentes eindringen, um aus ihm heraus eine neue arteigene Musik zu gestalten. Wir achten und ehren die alte Musik, aber gerade sie verpflichtet uns zu Neuem; denn auch sie wurde einst neu geschaffen. Das instrumentale Volksmusikleben ist ein verantwortungsvolles und reiches Gebiet für die Zukunft des Komponisten und Musikerziehers, und der echte kameradschaftliche Geist wird jeden Musiker auf dieses Gebiet führen.

Wege zum Musikverständnis

Von Werner Freytag, Berlin

In der Volksbildungsstätte der Stadt Stettin, die gemeinsam von Gauschulungsleiter Pg. Eckhardt und Oberbürgermeister Pg. Faber im Rahmen des Deutschen Volksbildungswerkes ins Leben gerufen wurde, ist im vergangenen Winter an 18 Abenden eine Vortragsreihe durchgeführt worden, in der die hier vorgeschlagenen Wege praktisch und mit Erfolg beschritten wurden. Einer kurzen allgemeinen Einführung, die sich mit der Eigenart des Komponisten beschäftigte, folgte eine kurze Besprechung des Werkes, das dann auf Schallplatten vollständig wiedergegeben und vom Hörer an Hand der zuvor erläuterten Musikdiagramme verfolgt wurde. Unter den Hörern befanden sich gerade meist solche, die musikalisch wenig oder gar nicht vorgebildet waren und auch nicht Noten lesen konnten.
Wir lassen nun Dr. Werner Freytag mit seinen Ideen und praktischen Vorschlägen zu Wort kommen, ohne uns mit seiner Methode zu identifizieren. Sie wird sich in der Anwendung bewähren müssen.

Die Schriftleitung.

Eine sprachlich schwer zu schildernde Welt von Gefühlen und Stimmungen offenbart sich durch die Musik. Sie kann daher bestehen ohne jede sprachliche Deutung.
(Der Führer in seiner Kulturrede am 6. September 1938 in Nürnberg.)

Zu keiner Zeit ist das Bestreben, die Werke unserer großen Meister weitesten Kreisen zugänglich zu machen, größer gewesen als heute. Man ist sich aber auch darüber klar, daß es bei manchem Volksgenossen Vorurteile zu beseitigen gilt, die sich von einer gewissen Hilflosigkeit gegenüber den instrumentalen Werken unserer großen Komponisten herleiten. Deshalb hat es gleichzeitig nicht an Versuchen verschiedenster Art gefehlt, den Hörer irgendwie auf das aufzuführende Werk vorzubereiten. Daß auch von seiten des Hörers vielfach der Wunsch besteht, einem Kunstwerk auf irgendeine Weise näherzukommen, beweist nicht nur die große Zahl der „Konzertführer", sondern auch die Verschiedenartigkeit der Methoden, um das Wesen eines Werkes zu erfassen: Neben den Einführungen z. B. in Werke Beethovens von Max Chop, Otto Neitzel, Karl Nef und Robert Oboussier, die den Ablauf der Werke mehr oder weniger poetisierend in Worte umsetzen, stehen andere, die den Werken wissenschaftlich näherzukommen versuchen.

Wodurch ist es eigentlich gekommen, daß Einführungen in die Musik überhaupt nötig geworden sind?

Die Frage nach dem Musikverständnis ist etwa 125 Jahre alt, d. h. sie wurde in der Zeit laut, in der die Romantik begann. Bis in diese Zeit setzten sich die Konzertbesucher fast ausschließlich aus Kennern der Musik zusammen. Zu diesen Kennern gehörten in Wien z. B. die Fürsten und Adligen, die sich nach Möglichkeit ein eigenes Orchester oder wenigstens ein eigenes Streichquartett hielten. Die meisten Instrumentalkompositionen

Haydns und Mozarts sind für den Hausgebrauch solcher Fürsten geschrieben, die nicht nur Liebhaber, sondern auch Könner in der Musik waren. In Berlin sei an Friedrich den Großen und an den Prinzen Louis Ferdinand erinnert, die selbst eifrige Komponisten waren, und an den Cello spielenden König Friedrich Wilhelm II., dem Beethoven die Cellosonaten op. 5 gewidmet hat.

In diesen Adelskreisen lebte die Musik. Das Werden der Sinfonie vollzog sich in der kurzen Zeit von ungefähr vierzig Jahren, also einem Menschenalter (1770—1812). Wenn man sich diese Tatsache vor Augen hält, wird man begreifen, daß vor 1812, dem Entstehungsjahr der 8. Sinfonie Beethovens, ein Hinführen zu einem Musikverständnis gar nicht nötig war; denn das Musikverständnis wuchs mit dem Ausbau der Musik, der sich in den Häusern und vor den Ohren der an der Musik interessierten Schicht vollzog. Man war mit der Musikproduktion sozusagen stets auf dem laufenden und konnte die Entwicklung der Sinfonie bzw. der Kammermusik verfolgen. Entwicklung heißt hier Gestaltung und Variation der Form. Der Kenner kannte das normale Gefüge, wie es sich vor 1770 herausgebildet hatte, und vermochte jede Abweichung vom Normalen festzustellen. Ja, diese feinen kleinen Abweichungen, die uns gar nicht mehr so bewußt werden, kann man eigentlich als das bezeichnen, was den einzelnen Kompositionen jeweils ihren ganz besonderen Reiz verlieh. Selbstverständlich und ungeschriebenes Gesetz blieb es, daß dabei nicht plump verfahren wurde. Deshalb wurde die Gesamtform weithin beibehalten; denn nicht in der regellosen Durchbrechung oder im einfachen Umsturz des Bisherigen und im Hinsetzen von etwas gänzlich Neuem sahen die alten Meister etwas Erstrebenswertes, sondern in der geistvollen Behandlung der zunächst für die Gesamtgestalt weniger wichtigen Teile (Modulationsgruppe, Rückleitung zur Wiederholung u. dgl.). Der Galopp ins Regellose setzte erst mit dem Beginn der Romantik ein und endete in einem Chaos der Formen: Jeder wurde sein eigener Formgeber. Hier herrschte der Geist des liberalistischen Zeitalters.

Die Frage nach dem Musikverständnis wurde nun in dem Augenblick laut, in dem einerseits die hochmusikalischen Musikmäzene ausstarben und in dem anderseits ein großes Publikum, das den Weg der Sinfonie nicht miterlebt und mitverfolgt hatte, mit den recht ausgedehnten Werken sinfonischer Form in Berührung kam. In diesem Augenblick wurde die groß angelegte sinfonische Form — z. B. die Eroica Beethovens — dem Uneingeweihten zum „regellosen Tongebilde", zur „Tonfantasie". — Man lese einmal die in Karl Nefs Buch über Beethovens Sinfonien so schön zusammengestellten Urteile und Berichte über die Werke, gerade auch über die Eroica! Es zeigt sich, daß man diesem Werk im Lauf der Zeit immer hilfloser gegenüberstand und schließlich einen Ausgleich für das mangelnde Verständnis durch die Flucht ins Poetische zu finden versuchte. —

Damit war man vom Wege des Verständnisses einer Sinfonie abgekommen. Um ihn später wiederzufinden, suchte man den Weg zum Verständnis jedoch nicht dadurch zu finden, daß man dem nachforschte, wie die alten Meister ihre Werke aufgefaßt haben wollten, sondern man versuchte die Instrumentalwerke so aufzufassen, wie ein Franz Liszt seine Sinfonischen Dichtungen aufgefaßt wissen wollte: erfüllt von poetischen

Vorstellungen. Und es ist bezeichnend, daß es gerade ein Jude war — Adolph Bernhard Marx —, der diese Musikdeutelei als erster in seiner Beethoven-Biographie — übrigens der ersten größeren (1859) — im großen Rahmen durchführte und seine Hirngespinste so verfocht, daß mancher deutsche Beethoven-Biograph in sein Fahrwasser geraten ist. „Durchgeistigt" tischte uns dann der Emigrant und Halbjude Paul Bekker in seiner ehemals vielgelesenen Beethoven-Biographie die gleiche Musikanschauung auf und galt wegen seiner „philosophischen Betrachtungsweise" als besonders tief. Leider sind derartige Ansichten über Musik noch heute weiter verbreitet als man wünschen möchte. Wie sich der Führer in der Kulturrede gegen derartige Spekulationen ausgesprochen hat, so hat seinerzeit der Romantiker echter deutscher Prägung Robert Schumann gegen derartige Ansichten gekämpft, wo sie sich zeigten: „Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Sinfonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet."

Aber hatte man nicht doch vielleicht Grund, das Tonpoetische auf die Tonwerke der Vergangenheit zu übertragen? Wir denken an die Leonore-Ouvertüre Nr. 2 und die Coriolan-Ouvertüre, an die „Schicksalssinfonie", die eine geniale Verkörperung der Idee „Durch Nacht zum Licht" ist und für die Sinfonien ähnlicher Tendenz richtungweisend geworden ist. Wir denken an die Pastoral-Sinfonie und andere Werke. Nur hätte man nicht übersehen dürfen, daß es sich hierbei um Einzelfälle handelt und daß das Programmatische oft nur auf einen Teil eines Werkes oder gar nur auf ganz wenige Takte beschränkt bleibt. Beethoven hatte die Gefahr seinerzeit erkannt, die derartige Andeutungen programmatischer Art, die mit dem Werk als Kunstwerk gar nichts gemein haben, in sich bergen. Deshalb hat er sich stets gegen solche Methoden ausgesprochen, weil derartige Auslegungen schon damals seinen Werken „nicht bloß in Wien, auch an anderen Orten Eingang und Würdigung erschwert" hatten. Dabei bezogen sich diese Worte auf die Pastoral-Sinfonie und betreffen also sogar ein Werk, bei dem tonpoetische Auslegungen naheliegen.

Man hatte in jenem liberalistischen Zeitalter, das einen jeden die Werke mehr oder weniger nach seiner Weise empfinden lassen wollte, völlig übersehen, daß das Schwergewicht bei den Klassikern — im Gegensatz zu den Romantikern — mehr auf dem Verstehen als auf dem Empfinden liegt, und zwar hauptsächlich gerade in den werkbestimmenden Ecksätzen. Damit sind die beiden Faktoren genannt, die in Mozarts Briefen stets als wesentlich für das richtige Aufnehmen von Musik genannt werden: „das Verstehen und das Empfinden". Empfinden kann nun allerdings mehr oder weniger die Musik, verstehen nicht. So ergibt sich für die Klassiker von vornherein die Scheidung in „Liebhaber" und „Kenner". Und man sollte nicht übersehen, daß ein Mozart am liebsten nur Kenner unter seinen Zuhörern wissen wollte, und ein Beethoven sagte, er schreibe nicht für das gewöhnliche Volk — sondern eben nur für solche, die etwas von Musik verstehen.

Es ist weiter nicht verwunderlich, daß man zur Zeit der Romantiker, deren Werke sich in erster Linie an das Empfinden wenden, die Werke der Klassiker ebenfalls vom Empfinden her zu erfassen versuchte. Die Schwierigkeiten, auf dieser Grundlage zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen, blieben nicht aus, so daß sich selbst ein so genialer Künstler wie Franz Liszt in einem Brief an George Sand im Januar 1837 vernehmen ließ: „Ist es nicht zu beklagen, daß z. B. Beethoven, den zu verstehen so schwer ist und über dessen Intentionen man so schwer zur Einigung gelangt, nicht summarisch den Grundgedanken einiger seiner großen Werke nebst den hauptsächlichsten Modifikationen dieses Gedankens angegeben hat?" — „Verstehen" hier in tonpoetischem Sinn. —

Eine unausbleibliche Folge dieser Einstellung zu den Werken der Klassiker war, daß man praktisch nur noch etwas mit solchen Werken anzufangen wußte, die einen programmatischen Hinweis enthielten oder in Moll standen. Diese Bevorzugung der Mollproduktion mit ihren leidenschaftlichen und dramatisch effektvollen Sätzen hat sich bis heute ausgewirkt und in weiten Kreisen das Bild von dem düsteren Titanen Beethoven lebendig erhalten, das die neuere Beethoven-Forschung auszulöschen bemüht ist, um es durch ein anderes ersetzen zu können, das der Wirklichkeit näherkommt. Aus entsprechenden Gründen wird Mozart als weniger tief empfunden. Und wie unrecht tut man diesem Meister!

Die Klassiker wollten ihre Hörer ja gar nicht erschüttern, sondern Werke schaffen, die wirklich als Kunstwerke gewürdigt werden sollten. In diesem Sinne ist das uns von Bettina Brentano überlieferte Beethoven-Wort zu verstehen: „Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geiste schlagen." Oder man denkt an jene Berichte, nach denen Beethoven seine Zuhörer, die von seinen Fantasien auf dem Klavier sichtlich erschüttert waren, unter hellem Lachen als Narren bezeichnete.

Daß es einem Beethoven weniger auf das Auslösen von Empfindungen als vielmehr auf das Schaffen von Kunstwerken ankam, beweist am besten die Tatsache, daß er darauf verzichtet hat, seine Fantasien, die nach Aussagen von Ohrenzeugen noch gewaltiger gewesen sein sollen als seine gedruckten Kompositionen, in ihrem ursprünglichen Zustand — sozusagen als Diktat des Genius — niederzuschreiben. Die Möglichkeit dazu war durchaus gegeben, auch wenn wir die Überlieferung nicht wörtlich zu nehmen brauchen, daß er jede einmal gespielte Fantasie Ton für Ton wiederholen konnte. Wir wissen aber, daß Beethoven mit seinen Kompositionen oft monatelang und jahrelang rang und um jede Note kämpfte. Nicht der einzelne geniale Einfall dieses oder jenes musikalischen Gedankens allein ist das Entscheidende, sondern die Fähigkeit, diese Gedanken an die rechte Stelle setzen und so erst zur vollen Wirkung bringen zu können. Oft ist dazu eine Wandlung des ursprünglichen Gedankens notwendig. Und gerade bei Beethoven werden die einzelnen musikalischen Gedanken in unermüdlicher Arbeit meist so lange zurechtgeschmiedet, bis sie der satz- oder auch werkbestimmenden Idee eingeordnet werden können. — Unter „Idee" ist hier selbstverständlich nichts Tonpoetisches oder Programmatisches zu verstehen. — Allerdings treten diese rein musi-

kalisch-künstlerischen Gesichtspunkte nicht immer deutlich hervor. Sie wollen erst entdeckt sein. In diesem Zusammenhang möchte ich auf folgende Stelle in Schindlers Beethoven-Biographie hinweisen, an der einige Sätze aus einem Aufsatz des Musikschriftstellers Amadeus Wendt zitiert werden:

„Viele Werke Beethovens, z. B. mehrere seiner Sinfonien, Sonaten, können nur als musikalische Fantasien gefaßt und gewürdigt werden. In ihnen verliert auch der aufmerksame Zuhörer den Grundgedanken oft ganz aus den Augen; er findet sich in einem herrlichen Labyrinth, wo auf allen Seiten üppiges Gebüsch und wunderseltene Blumen den Blick auf sich ziehen, doch ohne den Faden in die ruhige Heimat wiederzugewinnen; des Künstlers Fantasie fließt unaufhaltsam weiter fort, Ruhepunkte sind selten gewährt, und der Eindruck, welchen das Frühere machte, wird durch das Spätere nicht selten ausgetilgt; der Grundgedanke ist verschwunden oder schimmert nur aus dunkler Ferne in dem Flusse der bewegten Harmonie hervor."

Schindler fährt fort: „Längere Zeit nach dem Erscheinen dieser Abhandlung ergab sich eine passende Veranlassung, derselben in einem Gespräche mit Beethoven zu erwähnen. Da erwiderte der Meister: ‚Es ist viel Weisheit, aber auch viel Schulverstand darin. Sie sollten sie bald wieder lesen, und nach einigen Jahren wieder!' Weiter keinerlei Anmerkung, kein Wink. —"

Wendts Sätze besagen also kurz: Über dem Genuß an der vollendeten Schönheit der Themen und der technischen Ausführung entgeht dem Hörer die wirkliche Idee des Kunstwerks. Das ist ohne Zweifel richtig beobachtet, und Beethoven empfindet diese Feststellung als Weisheit. Gleichzeitig ist ihm aber auch klar, daß — von einem engherzigen Schulverstand aus gesehen — manches nur als freie Fantasie mit dem „nur aus dunkler Ferne" durchschimmernden Grundgedanken erscheinen mag, was von einem offenen Auge von höherer Warte aus als planvoll und konsequent erkannt werden würde. Man denkt an die Worte Beethovens: „... da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals..."

Damit ist aber gleichzeitig der Musikwissenschaft, die sich mit der Werkbetrachtung befaßt, der Weg gewiesen. Sie hat — soweit es möglich ist — die kompositorische Grundidee eines jeden Werkes aufzuzeigen. Allerdings werden sich die Ergebnisse der einzelnen Forscher nicht immer decken. Deshalb sind die gefundenen Ergebnisse zunächst als Hypothesen zu werten. Es wird sich aber eins unter ihnen finden, welches den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit für sich hat. Jedenfalls wird man von den bisherigen Betrachtungsweisen abrücken müssen; denn weder ein kleinliches Zerklauben der Takte und das Suchen nach Themenverwandtschaften wird zu brauchbaren Ergebnissen führen noch das Zurückgreifen auf philosophische Gedankengänge und tonpoetische Ausdeutungen.

Eine Musikbetrachtung erhält erst dann ihren vollen Wert, wenn sie imstande ist, die Aufnahme eines Kunstwerkes überhaupt zu erleichtern und darüber hinaus das Wesentliche des jeweiligen Werkes so zu kennzeichnen, daß der Hörer dieses Wesentliche beim Hören zu erkennen vermag.

Die Frage, warum es so schwierig ist, weiteren Kreisen die Instrumentalwerke unserer großen Meister zu erschließen, wird sich aus der Beantwortung der Frage ergeben: Was macht die Unterhaltungsmusik, die „Charakterstücke" u. dgl. so leicht eingänglich? Folgende Feststellungen werden die Frage beantworten.

Der Hörer liebt das, was er kennt. Die leicht eingänglichen Stücke tragen dieser Vorliebe des Hörers für Bekanntes Rechnung. Erreicht wird dies durch eine äußerst übersichtliche Formgebung, so daß der musikalische Hauptgedanke in kurzen Abständen mehrmals wiederkehrt, und durch die Gestaltung des Hauptgedankens selbst bzw. der neu hinzutretenden Nebengedanken. Diese Themen sind so gebaut, daß man sich aus den ersten vier Takten die folgenden zwölf entwickeln kann, die ihrerseits nur Varianten der ersten vier Takte mit wechselndem Schlußfall darstellen. Zum Überfluß pflegt dann noch die ganze Periode von sechzehn Takten wiederholt zu werden. Phrasenhafte Schlüsse und Wendungen tun das Ihre. Die Kürze und Übersichtlichkeit eines Stückes trägt dazu bei, daß es schnell behalten wird.

Die sinfonischen Werke unserer großen Meister bewegen sich nicht in diesen Gepflogenheiten und kommen somit dem verhältnismäßig geringen Auffassungsvermögen des Durchschnittshörers keineswegs entgegen. Die Form eines sinfonischen Satzes zu erkennen, dürfte dem Uneingeweihten unmöglich sein. Auch der Laie, der schon etwas über die Form eines sinfonischen Satzes weiß, wird in den seltensten Fällen Thementeil, Durchführung, Wiederholungsteil und Koda abzugrenzen wissen. Selbst das Erkennen der einzelnen Themen, geschweige der zusammengehörigen Taktgruppen bereitet ihm Schwierigkeiten. Gesteigert wird diese Schwierigkeit durch das schnelle Tempo, das namentlich den Ecksätzen eigen ist.

Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß gerade die langsamen Sätze und Menuette aus den Sinfonien vom Durchschnittshörer bevorzugt werden, die der Aufnahmefähigkeit des Hörers noch am weitesten entgegenkommen.

Als letztes sei hervorgehoben, daß die leicht eingänglichen Stücke (die Unterhaltungsmusik) immer wieder und wieder gespielt werden, während die schwer faßlichen sinfonischen Werke gewöhnlich nur einmal im Winter aufgeführt werden, um dann oftmals erst nach Jahren wieder aufzutauchen.

Dieser Sachverhalt läßt einmal erkennen, daß gerade unter dieser letzten Voraussetzung mit einem Bekanntwerden mit den Werken unserer großen Meister nicht zu rechnen ist. Dann muß deutlich werden, daß das Verständnis zu einem sinfonischen Werk nicht über die kurzen Menuette führen kann — was vielfach angenommen wird. Auch mit einführenden Worten und Hinweisen auf einige Stellen ist nichts gewonnen; denn weder das Umschreiben des musikalischen Geschehens durch Worte räumt die obengenannten Schwierigkeiten hinweg noch werden dem Hörer während des Hörens die Stellen zum Bewußtsein kommen, auf die er zuvor hingewiesen wurde.

Der Revolutionär Hans von Bülow versuchte die genannten Schwierigkeiten dadurch zu beheben, daß er Werke wie die 9. Sinfonie im gleichen Konzert zweimal zu Gehör

brachte (in Meiningen am 19. Dezember 1880)! Auch Hugo Riemann erkannte das Problem richtig und entwickelte aus dieser Erkenntnis heraus seine viel umstrittene Phrasierungslehre, ohne damit dem Hörer die Aufnahme eines Werkes zu erleichtern. Im Gegenteil: die Kompliziertheit wuchs, und man begann sich um Takte und Noten zu streiten.

Gelöst wird dieses Problem durch die von mir erstmalig entworfenen Musikdiagramme. Sie ermöglichen es auch dem musikalisch nicht vorgebildeten Hörer, ein Werk in seinem Ablauf und Aufbau zu verfolgen. Der Wechsel der Lautstärke und der Klangfarbe gibt dem Hörer eine Orientierungsmöglichkeit. Unterschieden wird in Holzbläser, Blechbläser und Streicher. Ihr Auftreten wird angezeigt durch je einen horizontalen Strich, dessen Dicke durch die Lautstärke bestimmt wird. Das auf diese Weise skizzierte Klangbild gibt gleichzeitig einen Überblick über die Verteilung der dynamischen Höhepunkte und groß angelegten Steigerungen. Den wichtigsten Teil bildet die darunter befindliche Festlegung der musikalischen Gedanken als 1., 2. Thema (I, II), Modulationsgruppe, Schlußgruppe (S) u. dgl. Für den am Tonartlichen Interessierten ist hierunter der Modulationsgang verzeichnet. Auf eigentümliche Stellen wird besonders hingewiesen.

Ersichtlich ist aus den Musikdiagrammen alles, was sich der Musikkundige aus der Partitur heraussuchen muß. Eine Thementabelle enthält die wichtigsten musikalischen Gedanken. Es läßt sich also mit einem Blick in ganz kurzer Zeit alles das übersehen, was der Komponist bewußt an Kombinationen in das Kunstwerk hineingearbeitet hat. Wie Beethoven bei der Komposition „immer das Ganze vor Augen" hatte, so kann der Hörer nunmehr seinerseits alles im Hinblick auf das Ganze aufnehmen. Durch die Gedrängtheit — einem Takt entspricht ein Millimeter — wird ihm ein Gesamtüberblick möglich. Ohne nun Takt für Takt das Werk zu verfolgen, kann er sich darauf konzentrieren, das herauszuhören, was er im Diagramm angezeigt findet. Auf diese Weise wird das Ohr geschult, und der Hörer wird nach einiger Zeit — auch ohne Musikdiagramm — Feinheiten hören, die ihm sonst verschlossen bleiben würden. Diese Musikdiagramme ermöglichen auch denen eine Beschäftigung mit dem Werk, denen die Partitur ein Buch mit sieben Siegeln ist. Sie unterstützen die Rückerinnerung und führen zu einem schnelleren Überblicken und Behalten des Werkes. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß die Musikdiagramme für den Musikstudierenden und den Kenner in gleicher Weise nützlich und interessant sind wie für den Nichtfachmann und Liebhaber.

„Empfinden und Verstehen" machen die Klassiker zur Grundlage der Aufnahme von Musik. Das Emfinden ist etwas Blutgebundenes. „Wenn ihr's nicht erfühlt — ihr werdet's nicht erjagen." Deshalb müssen alle Versuche, die Musik empfindungsmäßig in Worte umzusetzen, fruchtlos bleiben. Das Verstehen dagegen ist etwas Erlernbares. Und wer die Werke unserer Klassiker verstehen will, kommt um das Wissen von einigen Dingen nicht herum. Wenn die Meister selbst ein Mindestmaß von Musikwissen und Erkenntnisvermögen vorausgesetzt und gefordert haben, so können wir aus Bequem-

lichkeit nicht die Arroganz besitzen, diese Tatsache einfach zu negieren. Alles Große will erobert sein.

Ohne Zweifel kann man von der Musik Richard Wagners erschüttert oder zu einem starken Mitempfinden angeregt werden, verstehen wird man die Sprache seines Orchesters aber erst, wenn man um die Leitmotive weiß und ihr Auftauchen in den verschiedensten Kombinationen zu erkennen vermag, wie Wagner dies bei seinen Hörern voraussetzt.

Erst wenn der Hörer ein Kunstwerk versteht, wird er zu seinem vollen Genuß kommen und das Werk zu würdigen wissen, womit er dem Komponisten gerecht zu werden vermag. Das „Erleben" eines Werkes darf sich nicht in einer „erhebenden Stimmung" oder in einem „Erschüttertsein" erschöpfen, sondern muß zu einem staunenden Erkennen der Kunst werden, mit der der Komponist Geist und Schönheit zur Einheit verschmilzt.

Es muß das verwirklicht werden, was Alfred Rosenberg in seinem Mythus in die Worte faßt: „Echte Musik hören heißt nicht in Beschaulichkeit versinken, auch nicht in süßliche Träume, sondern durch das stofflose Medium der Tongestalten einen Formwillen und eine Formarchitektonik erleben." (Der ästhetische Wille.)

*

Als praktisches Beispiel einer Musikbetrachtung im vorgeschlagenen Sinne diene die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven. Sie sei deshalb gewählt, weil sie als selbständige Ouvertüre ein in sich abgeschlossenes Ganzes von geringer Ausdehnung bildet und weil sich gleichzeitig an ihr die Brauchbarkeit der Methode auch für programmatische Musik dartun läßt. Vielleicht ist dem einen oder andern die Möglichkeit eines Vergleiches der Deutung, die vor einiger Zeit der verdienstvolle Beethoven-Forscher Paul Mies in der „Zeitschrift für Musik" gegeben hat, mit der hier gegebenen lieb.

Beethoven:

Ouvertüre zu Collins Trauerspiel „Coriolan"

(Dazu das Musikdiagramm)

Daß Beethovens Komposition nur von Collins Dichtung aus zu verstehen ist, hat Paul Mies überzeugend nachgewiesen: Shakespeare rückt in seinem bekannten Drama politische und soziale Probleme in den Vordergrund und stellt die Vorgeschichte der Verbannung Coriolans nebst den Folgen bis zum Tode des Helden dramatisch dar, während Collins Drama erst mit dem Zuge gegen Rom einsetzt. Sein Drama ist eine Charaktertragödie. Sein Coriolan fühlt das Ungeheuerliche seines Bundes mit den Feinden seines Vaterlandes, den Volskern:

„Ein Eid ist furchtbar, dieser aber
hat mich im Innersten erschüttert —"

Und es kämpfen in ihm der Trotz und der Haß, der ihn zu den Volskern getrieben hat, mit der inneren Stimme, die ihm das Verwerfliche seiner Handlungsweise ins Bewußtsein ruft. Mit jeder der drei Unterredungen zwischen den Abgesandten Roms und Coriolan wächst die Gewalt der inneren Stimme. In der dritten erreichen Mutter und Gattin den Umschwung. Der Trotz des Coriolan ist gebrochen. Mit den Worten

„Bis in den Tod — so schwur' ich —
soll der grause Bund bestehn.
Ich halte Wort! Da seht, Volsker! —"

stößt er sich das Schwert in die Brust und vollzieht somit selbst das Todesurteil, das er sich durch die Überwindung seines Trotzes gesprochen hat.

Dieser Sachverhalt ist wichtig: denn Trotz und mahnendes Gewissen sind Dinge, die sich als Gegensätzlichkeiten musikalisch auswerten lassen. Beethoven zeichnet den Trotz in den Eingangs-

takten (E)[1]) und läßt durch das Zweite Thema (II) die innere Stimme, das mahnende Gewissen sprechen.
Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Elementen steht das Erste Thema (I), das man wegen seines bald fragenden, bald trotzig die Fragen abschneidenden Charakters als das Thema des im inneren Zwiespalt befindlichen Coriolan bezeichnen kann. Wie plastisch wird dieses Abschneiden im Wiederholungsteil an den Beginn des Ersten Themas gelegt, während die bange Frage das letzte Wort behält! Erst am Schluß der Koda, in der dieses Thema noch einmal — „sterbend" — erklingt, ist ihm der Charakter des Fragenden genommen. Auch fehlt hier demzufolge das „Abschneiden"; denn der innere Kampf ist beendet.
Die Modulationsgruppen sind von innerem Kampf durchzogen, wobei der trotzige und abweisende Charakter überwiegt, während die Schlußgruppe (S), die auch die Durchführung beherrscht, innere Unruhe und ihre Abwehr zum Ausdruck bringen mag.
Während sich diese Tondichtung bis zum Einsatz der Koda an die Erfüllung der sinfonischen Form hält, bringt die Koda selbst unmittelbarstes dramatisches Geschehen: Das mahnende Gewissen (II) läßt sich noch einmal vernehmen. Es siegt: den Zitaten aus der Modulationsgruppe und namentlich der Schlußgruppe ist das Unschlüssige — stark betont kadenzierend — genommen. Der Trotz zerbricht, und Coriolan stirbt.
Sehr fein ist von Beethoven das nochmalige Auftreten der Eingangstakte (E) in der Koda dadurch vorbereitet, daß er diese Takte unvollständig und in der Subdominante am Beginn des Wiederholungsteiles bringt; denn es läßt sich öfter bei den Klassikern beobachten, daß ein im Wiederholungsteil fehlendes oder nur angedeutetes wichtiges Glied des Thementeils in der Koda nachträglich gebracht wird.
Das dreimalige Auftreten des Zweiten Themas (II) möchte ich nicht wie Paul Mies mit den drei Unterredungen des Dramas in Parallele setzen, sondern teils aus der Form des Sinfoniesatzes, teils aus der durchaus dramatisch angelegten Koda erklären.
Damit dürfte das Wesentliche kurz gesagt sein. Einzelheiten lassen sich je nach Bedarf aus dem Musikdiagramm entnehmen.

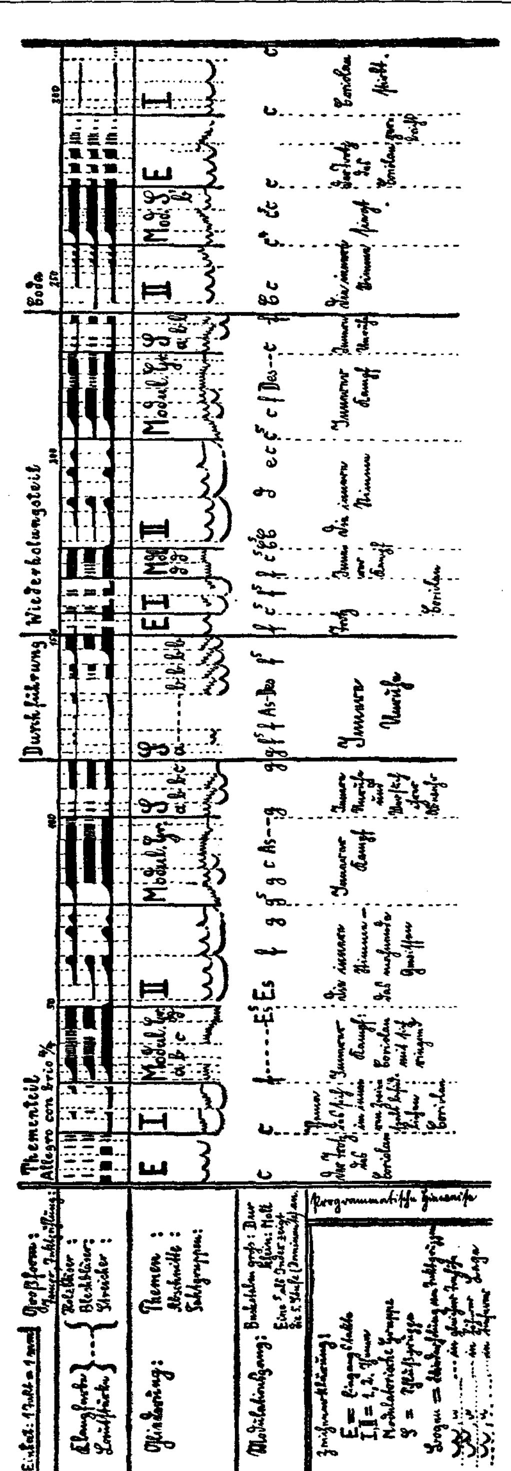


Diagramm zu Beethovens Coriolan-Ouvertüre

[1]) Es ist müßig, sich darüber zu streiten, ob es sich bei diesen Takten 1—14 um „Eingangstakte", um einen „Vorhang" im Riemannschen Sinn oder bereits um einen Teil des „Ersten Themas" handelt. Die Bedeutung dieser Takte wird durch solche Bezeichnungen weder gehoben noch herabgemindert. Aus Zweckmäßigkeitsgründen wird man in ähnlichen Fällen bald zu dieser, bald zu jener Vokabel greifen.

Die Opernprobierbühne

Von Emil Petschnig, Wien

Die Förderung des zeitgenössischen Opernschaffens ist ein Problem, weil die Bühnen das gewaltige Angebot gar nicht aufnehmen können und weil mancher dramatisch befähigte Tonsetzer infolge widriger Umstände nie Gelegenheit zur praktischen Überprüfung seiner Werke in einer Aufführung bekommt. Um eine notwendige Belebung des Interesses für die Opernproduktion unserer Tage anzuregen, geben wir dem nachstehenden Aufsatz gern Raum. Wenn andere Vorschläge bei uns einlaufen sollten, würde es uns freuen. Die Schriftleitung.

Schon ein halbes Jahrhundert lang will die Klage nicht verstummen, daß seit Wagners Tod der deutsche Opernspielplan keine nennenswerte Bereicherung mehr an heimischen Werken erfahren habe, die Lebenskraft genug besitzen, um ihn Dezennien hindurch zu stützen, ihm ein neues Profil zu geben. Und in der Tat, von einigen wenigen Ausnahmen wie „Rosenkavalier", „Tiefland", „Hänsel und Gretel" abgesehen, fristet er sein Dasein neben der ausländischen Produktion (Verdi, Puccini, Bizet) noch immer mit Schöpfungen des 18. und 19. Jahrhunderts; denn die Händel-Renaissance, die Modernisierungen von Opern Flotows, Lortzings u. a., die schon zu ihrer Zeit nicht „gingen", waren aussichtslose Versuche, das Repertoire auf diese Weise zu erweitern. Es ist natürlich, daß unter den mehr zum Kontemplativen neigenden Deutschen (wie den germanischen Völkern überhaupt) die dramatische Begabung weitaus seltener zu finden ist als bei den Romanen, deren Geistigkeit und Temperament auch im Leben schon stärker zum Theatralischen neigt. Daher sich deren Musikinteresse hauptsächlich auf die Bühne mit ihren Gesangstiraden konzentriert, während bei uns die lyrische und epische Instrumentalmusik überwiegt und auch im musikdramatischen Schaffen einen immer breiteren Raum einnahm, womit seine Wirksamkeit im selben Verhältnis sich zusehends verringerte. Aber nicht nur die schöpferischen Kräfte unter uns sind zu zählen, auch der Sinn fürs Dramatische an sich ist wenig entwickelt, sonst würden nicht die ausgesprochensten Theaterbegabungen der Deutschen (Mozart, Wagner, Lortzing) so sehr mit dem Unverstand von Publikum und Kritik zu ringen gehabt haben, während anderseits fortwährend von Direktionen, Regisseuren und Dirigenten neue Werke zur Aufführung gebracht bzw. empfohlen wurden und werden, die den Stempel des Mißlingens für den Kenner schon weithin sichtbar an der Stirne tragen. So werden für das eingangs festgestellte negative Resultat Unsummen von Zeit, Anstrengungen und Geld vertan, und eine gewisse Ratlosigkeit, auch Müdigkeit, dieser Sisyphusarbeit sich stets von neuem zu unterziehen, macht sich in den beteiligten Kreisen verständlicherweise geltend.

Aus künstlerischen wie wirtschaftlichen Gründen sollte daher nach einem Ausweg aus diesem Dilemma gesucht werden, der meines Erachtens z. B. in der Gründung einer Opernprobierbühne zu finden wäre, an welcher, wie in einem Laboratorium, die dramatischen und musikalischen Qualitäten eines Werkes zu versuchen wären, ehe es —

nun mit größerer Sicherheit — den Weg über die Bühnen in eine breite Öffentlichkeit antritt.

Das große Risiko einer Uraufführung besteht heute vor allem in den hohen Kosten für die Ausstattung und die Herstellung des Notenmaterials (die ein Autor, ein Verlag in den seltensten Fällen bestreiten kann oder will). Beide Posten schmelzen nun bei der hier angeregten Einrichtung auf ein Minimum zusammen, da die Dekorationen von Vorhängen und einigen andeutenden Versatzstücken gebildet, die Kostüme einem bereits vorhandenen Fundus entnommen würden und das Klavier das Orchester zu vertreten hätte. So sind alle vom Wesentlichen leicht ablenkenden, das Urteil beeinflussenden verschönernden farbigen und klanglichen Zutaten nach Tunlichkeit ausgeschaltet, und das Probestück ist gezwungen, rein durch seine Aktion und tonkünstlerischen, besonders vokalen Werte, also die für einen Erfolg allein ausschlaggebenden Eigenschaften, zu wirken. Vermag es schon in dieser nackten, nüchternen Gestalt zu fesseln, ist sein Eindruck in einem prächtigen Kleide später um so gewisser.

Schauplatz solcher Versuche wäre eine intime staatliche oder private Bühne mit einem Auditorium von etwa 800—1000 Plätzen, die einmal im Monat für diesen Zweck sei es abends, sei es nachmittags zur Verfügung zu stellen wäre, um ein neues Werk, das innerhalb dieser Frist studiert werden kann, einer Versammlung von staatlichen Funktionären, Intendanten, Kapellmeistern, Verlegern und kunstinteressierten Laien zur Vorführung zu bringen. Talentvolle Absolventen von Musikhochschulen (Opernklassen, Dirigentenkurse), junge Regietalente fänden hier bei noch traditionslosen Kompositionen Gelegenheit, sich die ersten Sporen zu verdienen und ihr Talent auf originale Art zu bewähren. Die Sichtung des, wie zu erwarten steht, nicht unerheblichen Einlaufes an Manuskripten und die Bestimmung darüber, welche als vermutlich aussichtsreich der Probeaufführung zugeführt werden sollen, müßte einer (am besten dreigliedrigen) Kommission übertragen werden, auf deren erprobter Sachkenntnis und praktischer Erfahrung freilich die Verantwortung für das Gelingen oder Versagen der Idee läge. Ihre finanzielle Fundierung könnte bei den vorauszusehenden geringen Regien entweder vom Staate übernommen werden, oder diejenigen Theater, welche derartig geprüfte Stücke für ihren Spielplan erwerben, hätten behufs Erhaltung der Institution eine entsprechende einmalige oder geringprozentige tantiemenartige Zahlung zu leisten; was ihnen immer noch weit billiger kommt als das Wagnis einer Uraufführung auf eigene Faust.

Auf der Basis einer solchen stilisierten, bloß andeutenden Aufführung (Chor z. B. durch ein Quartett oder Doppelquartett vertreten) ließen sich selbst in Schulen Novitäten herausbringen anstatt der zur Übung immer gespielten Bruchstücke aus bekannten Opern und so eventuell Beiträge gewinnen für ein zeitgemäßeres Repertoire. Es gibt stets Möglichkeiten, der Kunst zu dienen, ihr vorwärtszuhelfen, wenn nur die Aufgewecktheit da ist, sie zu erkennen, und der Wille zu ihrer Nutzung.

Wozu neue große Opern- und Festspielhäuser bauen, wenn in ihnen fortwährend nur die fünf Mozart- und zehn Wagner-Werke abgespielt werden können? Damit ist weder dem Volke noch der lebenden Komponistengeneration gedient.

Gefahren für die deutsche Opernkultur?

Ein junger Künstler spricht für den Sängernachwuchs

Von Karl Ziebler

Gemeint sind Gefahren, die der erstrebten Kultur der deutschen Oper aus ungenügender Betreuung des jungen Sängernachwuchses erwachsen können. Denn die neue Opernkunst aus deutscher Wurzel ist wie der Bau der gesamten deutschen Kultur nicht als Schreibtischarbeit der Kulturpolitiker zu erledigen. Als ehrfurchtgebietende, in die Zukunft gerichtete Aufgabe erstreckt sie sich über weite Gebiete des öffentlichen Lebens und sollte eigentlich alle vereinzelten künstlerischen Forderungen des Tages beherrschen. Alles, was dieser Zukunftsaufgabe zu dienen geeignet ist, kann nicht wichtig genug genommen werden, und so gesehen ist auch die Heranbildung und Erziehung des Künstlernachwuchses für die Oper ein ernster und verantwortungsvoller Teil von ihr. Ob alle, denen diese Heranbildung in die Hand gegeben ist, dabei auch von dem Bewußtsein der Verantwortung vor der Zukunft geleitet sind, kann mit Gewißheit nicht bejaht werden; die Unzulänglichkeiten der gegenwärtigen Oper selbst jedenfalls sind bekannt. Wie wenig problematisch sie aber genommen werden, geht aus der oft geäußerten Überzeugung hervor, daß die Jugend morgen auch in Kunstdingen alles das meistern wird, was der heute noch wirkenden Generation zu schaffen versagt ist und notwendig versagt bleiben muß, weil sie, auch bei bestem Wollen, belastet ist mit den Restbeständen vergangener Kunst- und Lebensanschauungen. Doch wie auch die jetzt nachdrängenden jüngeren Altersschichten unsere schon erreichte politische Größe als Volk nur dann steigern werden, wenn sie einst noch größer denken und handeln als ihre Vorgänger, so werden sie auch nur dann die der erhofften politischen Größe entsprechende neue Kulturhöhe heraufführen, wenn ihre junge Künstlerschaft schon von Anfang an in der sie zu dieser Höhe erst ermächtigenden Kunstgesinnung sich übt und äußert, vor allem aber Gelegenheit hat, möglichst früh mit eigenen Leistungen hervorzutreten und sie in normalem Wachstum zur Reife zu bringen; kann doch erst die künstlerische Reife und Stärke einer möglichst großen Menge einzelner Talente die natürliche Grundlage für den allgemeinen kulturellen Aufstieg abgeben.

Die Anwendung des Prinzips der Auslese nach der Leistung ist darum auch hier eine Selbstverständlichkeit. Die Reichstheaterkammer hat aus diesem Grunde für den Nachwuchs der Opernsänger — wie überhaupt für die Gesamtheit der Bühnenkünstler — die Eignungs- und Leistungsprüfungen eingeführt. Ihre Zweckmäßigkeit ist ohne weiteres klar: sie dienen dazu, den breiten Zustrom der „Begabten" so zu sieben, daß am Ende nur die wirklichen Talente an die Bühnen weitergeleitet werden. So wird denn auch die große Masse derer, die sich für das Solo- oder Chorfach der Oper für geeignet halten, in der Weise ausgelesen, daß alle nach einer gewissen Studiendauer sich einer Eignungsprüfung zu unterziehen haben. Da scheidet sich denn schon die Spreu vom Weizen. Von den so Ausgelesenen wird nur den wirklich Ausgezeichnetes versprechen-

den jungen Leuten geraten, sich dem Solofach der Oper zuzuwenden, und von diesen bestehen dann wieder nur die tatsächlich künstlerisch Reifsten und Leistungsfähigsten die „Leistungsprüfung" vor einem Prüfungsausschuß besonderer Fachleute. Wer diese Prüfung bestanden hat, kann schon für sich in Anspruch nehmen, künstlerisch den Anforderungen gewachsen zu sein, die an ihn hinsichtlich seiner Mitarbeit am Aufbau einer neuen Opernkultur gestellt werden müssen. Er kann deswegen als „Anfänger" (Volontär) an jede Opernbühne verpflichtet werden, deren Intendant bereit ist, die mit solcher Verpflichtung übernommene pädagogische Aufgabe seiner weiteren Ausbildung zu übernehmen.

Bis zu diesem Punkt ist das Prinzip der Auslese nach der Leistung überzeugend richtig gehandhabt. Von nun an beginnen aber für den Anfänger Umstände zu wirken, die jeder Kontrolle entzogen sind. Sein weiterer Weg, nämlich bis zu dem — sagen wir es gleich — seltenen Fall, daß er tatsächlich verpflichtet wird, führt entweder über den die freiwerdenden Opernkräfte neu vermittelnden privaten Agenten oder unmittelbar zu dem engagierenden Intendanten selbst. Sicher sind Agent wie Intendant, wie sollte es auch anders sein können, tüchtige Theaterfachleute; sie müssen es sogar sein, denn auch für sie gilt das Leistungsprinzip so gut wie für jeden anderen Schaffenden. Zumal der Intendant wird immer ein hervorragender Könner sein müssen, denn mit ihm steht und fällt letztlich ja die Leistungshöhe der von ihm geleiteten Bühne. Wird darum aber auch, und das ist hier die Frage, zugleich das Maß von Verantwortung gegenüber dem Nachwuchs und damit gegenüber der Zukunft in ihm lebendig sein, das für die Lösung der eben erwähnten Zukunftsaufgabe nötig ist...? In seiner Hand allein liegt es darum, ob wir in absehbarer Zeit eine Opernkultur auf der Grundlage einer edleren Musikauffassung als der gegenwärtigen haben werden oder nicht. Die Meinung, daß die Heranbildung eine Last sei, deren Bewältigung sich nicht ohne weiteres und vor allem nicht von heute auf morgen lohnt, ist aber leider zu allgemein verbreitet, als daß nicht ein energischer Vorstoß dagegen lohnte, und schließlich ist sie ja auch „verständlich", wenn man bedenkt, daß der Intendant im Getriebe der tausend Tagesforderungen gewissermaßen geistig von der Hand in den Mund arbeitet, er denkt bezüglich seiner Arbeit in Tagen, Wochen, einzelnen Spielzeiten. Daß er darüber hinaus noch einen „kulturellen" Aufstieg der nächsten und gar übernächsten Generation im Auge habe, wer kann das verlangen, nicht wahr? Ja, wird er bei dem Gedanken daran nicht vielleicht sogar skeptisch lächeln? Denn haben wir nicht schon alles erreicht, was in der Bühnenkunst überhaupt zu erreichen ist? Nun, der Nachwuchs jedenfalls denkt anders. Sei es, daß ihn der Geist der heutigen Opernkunst anfremdet, sei es, daß ihm überhaupt ein ganz anderes Bild deutscher Opernkultur vorschwebt, dem die heutige in kaum einem Punkt ganz zu entsprechen vermag.

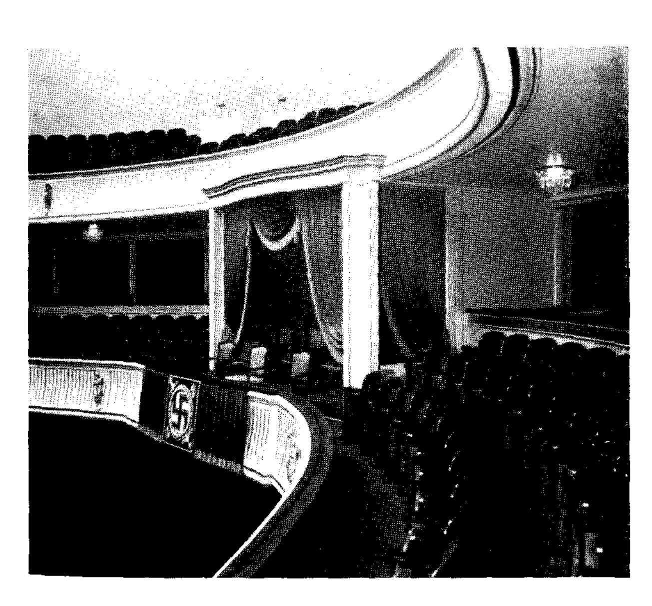
Schon, daß der Intendant mit dem Anfänger eine Belastung des Etats auf sich nehmen muß, die sich in keiner Weise bezahlt macht, muß der Nachwuchs als Erschwernis für sein Fortkommen und damit als Hemmung seiner künstlerischen Entfaltung hinnehmen. Denn jeder, so sagt der Intendant, der eine Gage erhält, soll auch dafür mit voller Kraft arbeiten. Und warum kann der Anfänger noch nicht mit voller Kraft arbeiten?

Weil seine Leistung noch nicht so weit mechanisiert ist, daß sie über das nötige Maß von Zuverlässigkeit verfügt; man sagt dann: es fehle noch die „Routine". Er bedarf also meist eingehenderer Unterweisung als die eingearbeitete Kraft, das aber hemmt wieder oft die schnelle Abwicklung der Bühnenarbeit. So folgt — in Anwendung auf den Anfänger — aus der Binsenweisheit, daß kein Meister vom Himmel gefallen ist, der Binsenschluß, daß er, der Lernende, dafür entgelten muß, daß er noch kein Meister ist. Er muß in der Weise dafür entgelten, daß er nicht engagiert wird. Warum wird er nicht engagiert? Wegen des beträchtlichen Überangebotes an routinierten Kräften! Nun wird jeder Fachmann bestätigen, daß der Durchschnitt der Anfänger, die in der Opernprüfung ihren Leistungsnachweis gegeben haben, objektiv zu den gleichen künstlerischen Leistungen befähigt ist wie der Durchschnitt der hochbezahlten Opernkanonen. Was ist es nun aber, was diese Kanone vor der richtenden Autorität des Volkes zu dem Empfang seiner hohen Gage berechtigt? Seine gewiß anzuerkennende Leistung? Zu ihr wäre ja auch, wie gesagt, der Anfänger durchweg fähig. Fragt man den eben erwähnten Fachmann, so wird er ohne Besinnen antworten: es ist die Routine, die als Wert bezahlt wird, nicht der Wohlklang der Stimme, nicht die Schönheit des Gesanges, nicht die Reife der Kunstleistung, nicht die menschliche Echtheit der Darstellung. Es ist also der mechanistisch-ungeistige Bestandteil der Kunstleistung, was als Plus gegenüber der Leistung des Anfängers gewertet und nach ihrem Grad bezahlt wird. Aber kein Schwall fachmännischer Redensarten kann den peinlichen Eindruck des Leeren und Entseelten verwischen, den man so oft von der Leistung einer angeblich „großen" Sängerin empfängt, wo ebensooft der Gesang junger, unbekannter Künstler eine hinreißende Gewalt ausströmt und uns bis ins Innerste ergreift. Es scheint uns darum der leere Glanz der bis zur letzten Grenze routinierten Technik schlechthin als das Symbol jener platt-mechanistischen, nur auf äußerlichen Effekt ausgehenden und dem amerikanisch-businеßmäßigen Sensationsstreben nahe verwandten Kunstauffassung, eben das fatale Erbe einer hinter uns liegenden Zeit. Sie wird aber jetzt noch häufig genug dem urteilslosen und für äußerliches und technisch hervorragendes Feuerwerk immer gleich begeisterten Publikum immer wieder aufgedrängt, obwohl sie in ihrer Verlogenheit, mit der sie alles überzieht, auch das Wertvollste entwertet und damit sich selbst als Wert dauernd wieder aufhebt.

Damit steht etwas anderes im Zusammenhang, das das eben Gesagte nach anderer Seite hin vervollständigt. Was ist es, das den arrivierten Künstler zu immer „größeren", d. h. technisch bedeutenderen Leistungen anspornt? Ist es der dem Künstler innewohnende echte Schöpfungsdrang, der ihn, ewig unzufrieden mit seiner gegenwärtigen Leistung, stets darüber hinaustreibt, um endlich das wirklich in voller Reinheit zu gestalten, was ihm im Geist vorschwebt? Nein! Den Typ der heutigen Kanone treibt immer noch (wann wird er endlich aussterben?) nur eins: die höhere Gage. Er leistet auch nichts über seine bezahlte Verpflichtung hinaus, um des Dienstes willen etwa an einem Kunstideal, dem er doch, nach dem von ihm immer berufenen Vorgange Toscas, sein Leben geweiht haben will, es sei denn, er erhalte dafür eine Gegenleistung (in Form klingender Münze). Es scheint nötig, diesem dem Marxismus

Das Saarbrücker Theater des Führers

Gesamtansicht des Theaters



Blick auf die Ehrenloge

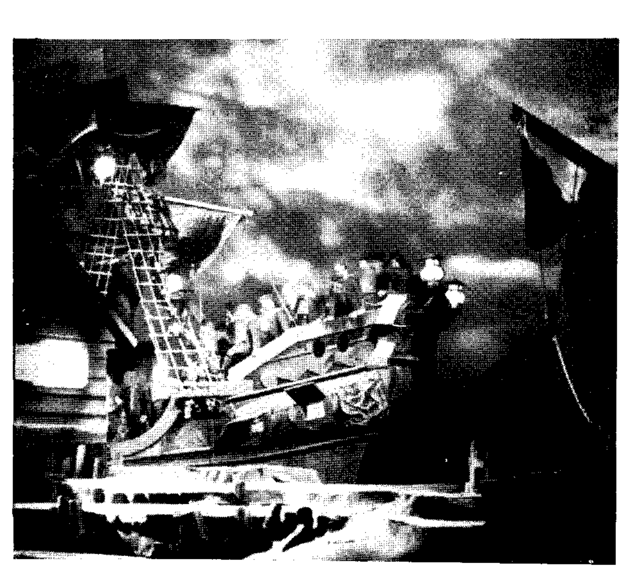


Das Eingangsportal

(Sämtliche Aufnahmen: Emil Leitner, Berlin)



Modest Mussorgsky
nach einem Gemälde von Répin. Seine Oper „Boris Godunoff" erweist gerade wieder an einer Reihe deutscher Bühnen ihre Lebensfähigkeit





Bühnenbilder von der festlichen Eröffnungsvorstellung des Saarbrücker Theaters
„Der fliegende Holländer"
in der Inszenierung von Bruno von Niessen

nahe verwandten Geist, der verkappt oder offen immer noch häufig anzutreffen ist, in gebührenden Gegensatz zu stellen zu dem, der — wie gewiß auch alle ehrlichen Opernkräfte — in erster Linie den jugendlichen Nachwuchs beseelt. Es gilt daher zu verstehen, daß das Heil für die Oper auch nach dieser Richtung nur von dem endlichen Durchbruch des neuen idealistischen Kunst- und Leistungswillens der Jugend zu erwarten ist. Und nur sie ist auch der Garant dafür, daß die Unkultur der gesinnungslosen, nihilistischen Routine als Grundlage der Opernkunst restlos verschwindet, daß sie Platz macht einer wahren Kultur des allein dem Volk und seiner Zukunft verantwortlichen künstlerischen Charakters.
Indem bei der Nachfrage nach dem ja „immer gesuchten" tüchtigen Künstler der Nachdruck mehr auf den ungeistigen Bestandteil, auf Routine, gelegt wird und weniger auf die künstlerische Versinnlichung des seelischen Besitzes, den er im Herzen mit sich trägt, so erfährt der Sinn des Leistungsprinzips eine für den Gedeih der Opernkultur nichts weniger als heilsame Verfälschung. Es ist so eben das Ergebnis der oben gekennzeichneten und dem Kulturwillen des Nationalsozialismus nicht mehr entsprechenden Musikanschauung. Was aber in der Wirkung noch schlimmer ist: das auf diese Weise falsch verstandene Leistungsprinzip wird dann in der Hand des Intendanten — wieder nur in Anwendung auf den Anfänger — das willkommene Instrument, die lästigen Bewerber mit Erfolg abzuwimmeln. Der Kreis des Beweises schließt sich darum mit der Erwähnung der bekannten Tatsache, daß trotz unablässigen Nachsuchens die Mehrzahl der jungen Künstler nicht einmal Gelegenheit zum Vorsingen bekommt, ob sich nun ein neuer Caruso darunter befindet oder nicht. Sie sind eben überflüssig, oder sachgemäßer ausgedrückt: „es besteht im Augenblick keine Nachfrage" nach ihnen.

Ist nun wieder einmal solch ein armer Bewerber seitens der Bühnenleitung von seiner Überflüssigkeit zu überzeugen, so geschieht dies nicht kurz und barsch, sondern durchaus schonend und jovial, aber unerbittlich und klar, nämlich mit Hilfe eines stets bereiten Reservoirs von sanften, aber schlagenden Argumenten, das, unergründlich und unerschöpflich, an das freundliche Ölkrüglein des Propheten in der Bibel erinnert: es trieft und trieft und wird nie leer. An sich brauchte der Herr Intendant gar nicht Rede und Antwort zu stehen; er könnte ohne weiteres nein sagen; kommt seine Stellung doch fast einer kleinen Diktatur gleich, in der er keinem über sich Rechenschaft schuldet, wie das anders ja in dem nach dem Führerprinzip gegliederten Aufbau von Partei und Staat der Fall ist. Aber er kennt genau die „imaginären" Forderungen, die der andrängende Nachwuchs in jedem neuen jungen Bewerber an ihn stellt, und so spendet er Gehör und Rat: Also vorsingen möchten Sie? Hat leider gar keinen Zweck. Ich habe keine Möglichkeit, einen Anfänger einzustellen; es wäre also sinnlos, wollten Sie sich erst die Mühe machen; der Etat reichte so schon nicht, mußte ich doch einige Besetzungen sogar einsparen. — Schüchterner Einwurf des Bewerbers: „Ja, könnte ich denn nicht für umsonst ...? Weiß zwar nicht, wie ich es möglich machen kann. Aber um doch wenigstens endlich hineinzukommen ..." Nein, nicht möglich, leider, leider. Nach den neuen Bestimmungen sollen selbst die jüngsten Volontäre eine Gage erhalten. Dafür aber habe ich beim besten Willen kein Geld übrig. Jeder, der Gage

bekommt, soll auch dafür mit voller Kraft arbeiten. Daß Sie als Anfänger aber dazu nicht in der Lage sind, zumal als Neuling in dem sehr komplizierten Apparat gerade meiner Bühne, wissen Sie selbst. Gewiß, der Anfänger ist in einer üblen Lage. Ich habe sogar drei ausgezeichnete Sängerinnen, um ihnen überhaupt für die neue Spielzeit Existenzmöglichkeiten zu geben, in den Opernchor stecken müssen. In bezug auf den Chor bestände für Sie übrigens vielleicht noch eine Möglichkeit. Dann müßten Sie vorher allerdings noch die — Chorprüfung machen... (!) (Wie sich freilich der Intendant diese so oft empfohlene Vereinigung des freien, persönlichen Leistungswillens des für das Solofach ausgebildeten Künstlers mit dem handwerklichen Drill des Opernchores vorstellt, bleibt sein persönliches Geheimnis.) — Man denke einmal darüber nach, welcher Mut, welcher Glaube an die eigene künstlerische Berufung, welche Selbstgewißheit dazu gehört, sich nach Erlebnissen dieser Art nicht unterkriegen zu lassen, um schließlich doch immer wieder von neuem dasselbe zu erfahren und, wenn es für eine Spielzeit zu spät ist, zu hoffen, daß es in der nächsten klappen wird; vielleicht wird dann endlich das Glück winken. Aber es läßt auch da auf sich warten. Und so greift alsbald eine Stimmung Platz — der eines ewig enttäuschten Lotteriespielers nicht unähnlich, nur daß hier ein ganzes, mit leidenschaftlichem Leistungswillen geladenes Künstlerdasein dahintersteht.

Bleibt also nur noch die Geheimstrippe, „Beziehung" genannt. Ihre sorgsame Kultivierung hat sich nahezu zu einer zweiten Kunst unterhalb der der offiziellen Bühne entwickelt. Wir wissen, ihre brutalsten Nutznießer und Förderer waren weiland die Juden im Sumpf ihrer Korruption. Schande genug, wie spät erst die Deutschen sich aufrafften, um diese schlimmen Lehrmeister zum Teufel zu jagen. Daß es gelungen ist, auch ihre Schüler auszurotten, kann mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden... Wie dem auch sei, es ist zu bestreiten, daß zwischen denen unter den Anfängern, die einer zufällig noch funktionierenden Geheimstrippe ein Engagement zu verdanken haben, und denen, die in Verschmähung oder vielleicht auch Ermangelung guter Beziehungen weiter auf ihr Glück warten mußten, eben der Unterschied zwischen den wirklich Leistungsfähigen und den minder Tüchtigen bestehe. Vielmehr kann in diesem Falle höchstens von dem durchaus verfänglichen Unterschied zwischen dem „Arrivierten" und dem „Nichtarrivierten" gesprochen werden. — Man sieht, auch auf den durch Beziehungen geebneten Wegen ist, wie auf allen krummen Pfaden, der Charakter das große Hindernis in der Karriere.

Im Frühjahr 1937 wurde von einem Mitglied einer Opernprüfungskommission den Prüflingen des Solofaches mitgeteilt, daß zur Zeit dreißig bis vierzig Prozent der deutschen Opernkünstler ohne Engagement seien und daß die neu hinzugekommenen Anfänger demnach kaum Aussicht hätten, in den nächsten Jahren verpflichtet zu werden. Diese in Offenheit und Ehrlichkeit gemachte Erklärung zeigt schon, daß die mit dem Überangebot in Zusammenhang stehenden Fragen, vor allem auch diejenigen kultureller Art, von der Reichstheaterkammer natürlich in ihrem vollen Umfange gesehen werden. In welcher Weise von dorther zu einer Lösung beigetragen wird, ist hier nicht zu vermuten oder gar vorzuschlagen. Daß es eine Lösung ausschließlich im

Sinne des größeren Zieles, d. h. nur zum Gedeih einer neuen Opernkultur sein würde, davon wird jeder überzeugt sein. Vermeintliche oder wirkliche Härten, die dabei im Übergang den einen oder anderen treffen, werden keine Rolle spielen. Die durchaus liberalistische Meinung von der „Unersetzbarkeit" der Stars bedarf angesichts der hervorragenden brachliegenden Kräfte wohl keiner Erörterung. — Es wird hoffentlich niemand die Absicht des hier Gesagten dahin mißdeuten, als sollte dazu animiert werden, daß die wirtschaftliche und soziale Lage des Nachwuchses durch irgendwelche „zu ergreifende Maßnahmen" aufgebessert werden solle! Vielmehr ist nichts gesagt als die bündige Forderung, daß dem Nachwuchs an der Opernbühne die Stelle eingeräumt wird, die ihm von Volks und Zukunfts wegen zukommt, unabhängig von der jeweiligen Lage des Arbeitsmarktes.

Wie und wann das geschieht, ist abzuwarten. Sollte aber jemand, um diese Forderung nach anderer Seite hin abzubiegen, die naive Frage stellen, warum denn diese überzähligen jungen Leute nicht Kellner oder Putzmacherinnen werden oder sich „im Zuge der Umschulungsaktion" für einen Beruf ausbilden lassen, in dem Mangel an Arbeitskräften herrscht, so würde dies, wollte man auch nur im geringsten solcher Meinung Raum geben, die Bankerotterklärung jedes Glaubens an die Einzigartigkeit der schöpferischen Persönlichkeit bedeuten. Denn wer aus dem Grunde seines Wesens Künstler ist, wird es für alle Zeiten und über alle Widerstände hinweg bleiben wollen. Vielleicht kommt aus diesem Willen die sorglose Leichtigkeit, mit der wir oft den Künstler Sorgen und Entbehrungen ertragen sehen, obwohl ihm der Hunger genau so weh tut wie jedem anderen Sterblichen. Denn Mangel zu leiden, bedeutet für ihn nichts Entscheidendes, wohl aber, seine aufgestaute Leistungskraft nicht ausgeben und die im Geist unablässig geschauten Bilder nicht wirklich gestalten zu können, weil eben die Gelegenheit dazu fehlt. Wir wissen alle, welch bitteres und unverdientes Los beste deutsche Menschen in jahrelanger Erwerbslosigkeit getragen haben, wir wissen aber vielleicht nicht, was es für einen jungen Künstler, dessen unverbrauchter Gestaltungsdrang sich mit aller Macht regt, für eine geradezu unmenschliche Qual sein kann, nicht als Künstler wirken zu dürfen. Daß die Kunst „nach Brot geht", ist darum eine ganz oberflächliche Redensart, oder soll sie bedeuten, daß selten jemandem sein Künstlerberuf ohne Kampf und äußere Not in den Schoß fällt? Wirklich scheint es von je das Los der Talente und Genies gewesen zu sein, daß sie sich, meist aus den wirtschaftlich schwächeren Volksschichten stammend, durch schwere Not und Entbehrung ihre Meisterschaft im Streit mit argen Widrigkeiten erkämpfen mußten, und darum mag es nichts schaden, wenn auch heute der Künstlernachwuchs sich durch solche Kämpfe emporringt. Hat sich aber irgendwo ein Talent mit leidenschaftlicher Zähigkeit zu künstlerischer und menschlicher Reife durchgekämpft und verlangt es danach, zum Dienst im neuen aufsteigenden Kulturwerden eingesetzt zu werden — hat es da nicht vor dem Volk das Recht, einen Platz für sich zu fordern, der ihm nach seiner Leistung gebührt? Man vergleiche diese Forderung nicht mit derjenigen eines beliebigen Ehrgeizigen, der sich z. B. durch Entbehrungen und Fleiß ein akademisches Studium ersessen hat und dann glaubt, daraus ein Recht auf die damit automatisch fällige „gehobene" Stellung herleiten zu dürfen.

Man sei sich klar darüber, daß gerade auch unsere jungen Bühnenkünstler zur Schicht der geistig Schöpferischen gehören, die künftig die Höhe unserer Kultur tragen und garantieren. Stellen sie deswegen nicht schon heute mit unseren kostbarsten Besitz dar, und bedürfen sie nicht deswegen schon jetzt der besonders sorgfältigen Betreuung? Wenn es aber auch morgen und übermorgen noch so ist wie heute und gestern, daß nämlich in den Kreisen des Opernkünstlernachwuchses die auf das Konto der Bühnenleiter zu buchenden Ursachen für die Stimmung der stillen Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit nicht einigermaßen zum Verschwinden gebracht sind, dann möchten die Gefahren für den Aufbau einer eigenen deutschen Opernkultur doch noch Gestalt annehmen. Daß jemals Talente überflüssig sein könnten — welch ungeheuerlicher Gedanke! Wieviel weniger aber in dieser unserer Zeit, in der sich eine jugendliche und nach Schönheit verlangende Generation zu dem vielleicht gewaltigsten Werk unserer Geschichte anschickt: endlich die neue deutsche Kultur aus deutscher Wurzel zu gestalten!

*

Nachwort zu den „Gefahren für die deutsche Opernkultur"

Der vorstehende Aufsatz wird sicher seiner überspitzten Einseitigkeit wegen den flammenden Protest der Bühnenvorstände herausfordern, die sich von den Angriffen Zieblers unberechtigt getroffen fühlen, ebenso wie man eine Abwehr seitens der von dem Verfasser großzügig über einen Kamm gescherten „Kanonen", also der auf Grund besonderer Leistung besonders in Ansehen stehenden Künstler, erwarten kann.

Die Erörterung der Nachwuchsfrage ist so wichtig, daß man dabei lieber um einige Grade zu temperamentvoll werden soll, als ihr zu wenig Beachtung zu schenken. Der Nachwuchs besteht allerdings nicht ausschließlich aus den Nichtengagierten — wie Zieblers Aufsatz glauben machen könnte —, sondern die bösen Intendanten sind im eigensten Interesse ununterbrochen auf der Suche nach jungen u n d wertvollen Begabungen. Daß sie sich dabei selten oder ungern von Zeugnissen und Prüfungsdiplomen leiten lassen, wenn sie ihr Fach verstehen, ist nur zu verständlich. In der Musik wird man mit keiner Form des Berechtigungswesens Erfolge erzielen, weil hier nur die jeweils vorzuzeigende Leistung und der freie Wettbewerb entscheiden können. Die Eignungsprüfungen der Reichstheaterkammer haben bereits manches vielbesprochene Fehlurteil zur Folge gehabt, so daß man die gegenwärtige Handhabung weder in den positiven noch in den negativen Ergebnissen als eine Idealform betrachten wird.

Wie bei jedem Beruf, der ein größeres Menschenangebot hat als die Nachfrage im günstigsten Falle aufnehmen kann, ist der Wettbewerb ungewöhnlich hart. Es kommt hinzu, daß das notwendige starke Selbstbewußtsein des ausübenden Künstlers leicht die Selbstkritik ausschaltet. Gerade bei der Bühne gibt es zahlreiche Aufgaben, die auch bei vollkommensten stimmlichen Mitteln für einen jungen Künstler nur unzulänglich lösbar sind, weil eine gewisse menschliche Lebensreife Voraussetzung für die rechte Bewältigung mancher Rolle ist. Die Verallgemeinerung von Zieblers These, daß die Routine den „großen" Sänger ausmacht, wäre eine beleidigende Herabsetzung der

vielen deutschen Künstler, die das Ansehen der deutschen Opernkultur früher wie heute begründet haben. Wir wollen uns auch hüten, von Weltanschauung und Kunstauffassung da zu reden, wo beide nicht hingehören. Auf die größtmögliche Steigerung der Einzelleistung muß stets hingearbeitet werden. Sie trägt den Stempel des Besonderen, und in vielen Fällen ist es dem Künstler höchst unsympathisch, dann Mittelpunkt und Sensation im negativen Sinne zu werden. Noch nie ist eine Leistung als seelisch vertieft, echt und verinnerlicht anerkannt worden, weil sie technisch unvollkommen war. Erst die virtuose, d. h. mühelose, die Schwierigkeiten nicht sichtbar werden lassende Beherrschung kann in der Hand einer wirklichen Persönlichkeit die Erfüllung aller berechtigten Forderungen bringen.
Unser Aufsatz hat ein ungelöstes (vielleicht ein unlösbares) Problem angeschnitten. Wer von den Männern der Praxis etwas dazu sagen will, dem steht unsere Zeitschrift als Sprachrohr zur Verfügung.

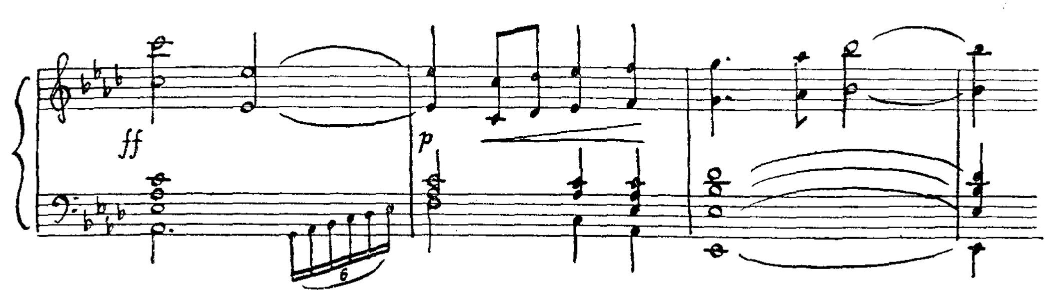
Herbert Gerigk.

Das musikalische Symbol der Liebe in Wagners „Ring"

Von Alfred Weidemann, Berlin

Die Musik der späteren Bühnenwerke Wagners pflegen sehr viele Musikfreunde in erster Linie vom Standpunkte der sogenannten Leitmotive zu betrachten. Die Verfasser der Musikführer haben einem jeden dieser Motive, einer jeden öfter, also thematisch auftauchenden melodischen Wendung einen Namen, eine Kennmarke gegeben. Diese Benennungen besitzen leider, wie erklärlich, die Eigenschaft, von vornherein die Leser dieser Opernführer zu beeinflussen, ihnen ein Stück Unbefangenheit beim Genießen der Musik zu nehmen; ja, diese Motivbezeichnungen wecken in gar manchem den Glauben, die späteren Musikdramen Wagners beständen im wesentlichen aus einer durch den Gang der Handlung gegebenen Aneinanderreihung von Motiven. Der Meister selbst hat jedoch keinem seiner zahlreichen Motive einen Namen, eine Bezeichnung gegeben; er pflegte sie auch nicht „Leitmotive", sondern treffender „Grundthemen" zu nennen. Als erster und zugleich mit feinster Einfühlung in Dichtung und Musik der Schöpfungen Wagners hat der verdienstvolle Vorkämpfer des Meisters, Hans von Wolzogen, die Motivwelt vor allem im „Ring" und im „Parsifal", und zwar häufig bis in ihre vielseitigen Verzweigungen, Varianten durchleuchtet. Er war es auch, der zuerst, nach einem kurz vorhergehenden Versuch des Deutsch-Amerikaners Federlein, den Leitmotiven zu ihrer Kennzeichnung Namen gab, und zwar, wie er dem Verfasser dieser Zeilen einmal mitteilte, ohne daß der Meister jemals mit ihm über seine Motive gesprochen hatte.

Ohne Wolzogens Pionierarbeit im geringsten zu verkennen und ohne ihn etwa für die dann folgende vielfache einseitige Betrachtung der Wagnerschen Spätwerke nur vom Standpunkt der Motive verantwortlich zu machen, kann man doch zugeben, in der Bezeichnung, in der gefühlsmäßigen Bewertung einzelner Motive, einzelner Grundthemen anderer Meinung zu sein. Zu diesen Themen gehört das von Wolzogen so genannte „Welterbschafts-Motiv", das im dritten Akt des „Siegfried", in der Szene Wotans und der Erda, zum ersten Male erscheint. Schon die Bezeichnung dieses Themas wirkt befremdend nüchtern; der abstrakte Begriff einer Welterbschaft scheint kaum für das Ausdrucksgebiet der Musik in Betracht zu kommen. Die ganze melodische Haltung des Themas drückt denn auch offensichtlich etwas anderes, etwas rein Gefühlsmäßiges aus. Dem Verfasser dieser Abhandlung war es von Anfang an stets ein unmittelbares, sprechendes musikalisches Symbol der Liebe. Schon die innig sich neigende Sexte zu Beginn läßt sich kaum anders empfinden. Die Fortführung der Melodie dann hat etwas Starkes, Zuversichtliches, Siegesgewisses. Das Ganze ist eines der herrlichsten, edelsten Liebesthemen der Musik und zugleich auch eines der schönsten, beglückendsten Themen des „Rings".



Auf eine Anfrage nach dem Ursprung der Bezeichnung „Welterbschafts-Motiv" erklärte Wolzogen, er habe diese Benennung den bald nach dem ersten Erklingen folgenden Worten Wotans „dem wonnigsten Wälsung weis' ich mein Erbe nun an" entnommen. Hierzu wäre folgendes zu sagen: Zu den soeben genannten Worten läßt Wagner im Orchester sehr sinnvoll eine Kombination des Schwertmotivs mit dem bekannten Anhang aus Siegfrieds Hornruf und dem Walhallmotiv ertönen. Hierdurch ist Siegfried als Erbe Wotans in eindrucksvoller Klarheit musikalisch dargestellt. Vorher aber, vor dem ersten Auftreten des „Welterbschafts"-Themas, das hier nur im Orchester erscheint, hören wir Wotan zu Erda sagen: „Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will! Was in des Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloß, froh und freudig führe frei ich nun aus." Herrlich steigt hierauf, auf dem Schlußwort einsetzend, das Thema im Orchester empor. Die soeben zitierten Worte Wotans aber geben uns den Schlüssel zur Deutung des Motivs: Wotan gedenkt des kommenden Liebesbundes Siegfrieds und Brünnhildes — „Brünnhild' weckt sich hold der Held", sagt er gleich darauf —, und dem liebenden, starken Helden weist er sein Erbe nun an. Mit dieser Liebe des Heldenpaares wird ein neues Zeitalter anbrechen der Wahrheit, des Lichtes. Aus dem Schoße dieser edelsten Liebe wird, so erhofft der Gott, die Erkenntnis des Ringfrevels keimen: den Kindern der Natur, den Rheintöchtern, wird ihr geraubtes Gut, das Gold zurückgegeben und damit den Göttern vom Fluche des Rings, den Wotan einst Alberich entriß, Erlösung werden. „Wachend wirkt dein wissendes Kind erlösende Weltentat", ruft Wotan Erda, Brünnhildens Mutter, mit der Melodie unseres Themas zu.

Für eine solche Auffassung des sogenannten Welterbschafts-Themas sprechen auch die Worte, die der Meister selbst nach dem Bericht eines Ohrenzeugen während einer Probe im Festspielhaus 1876 ausrief, als die wunderbare, ebenso gefühlswarme wie sieghafte Melodie zum ersten Male vom Orchester heraufklang: „Das muß klingen wie die Verkündung einer neuen Religion." Es ist eine Liebe von höchster, edelster Art, eine starke Liebe voll reinigender Kraft.

Verfolgen wir einmal das Auftreten des Themas im ferneren Verlaufe des Nibelungenwerkes daraufhin, ob sich auch weiterhin Anhaltspunkte für die soeben geäußerte Auffassung ergeben. Es ist zunächst fesselnd zu beobachten, in welchem Augenblick unsere Melodie zum ersten Male wieder erscheint. Nach dem Verschwinden Erdas kommt Siegfried und trifft auf seinem Wege zum Felsen der schlafenden Brünnhilde den Wanderer Wotan. In seinem Gespräch mit dem Gotte zeigt sich unser Thema kein einziges Mal. Siegfried durchschreitet das den Felsen schützende Feuer und findet die schlafende Walküre. Mit der Verwunderung des unbefangenen Jünglings gewahrt er dieses Bild. Furcht faßt ihn, und zuletzt sinkt er „wie ohnmächtig" vor der schönen schlafenden Frau nieder. Da ertönt leise und zart eine Melodie, die in ihrem weiteren Verlauf einen deutlichen Anklang an unser Motiv bringt, die aufwärtssteigende Wendung. Ein solches Erklingen eines Motivs gehört zu den Stellen, die, wie Wagner in „Oper und Drama" sagt, uns als eine „von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann". Siegfrieds Worte „Wie weck' ich die Maid, daß sie ihr Auge mir öffne?", als er seufzend wieder auffährt, bestätigen dies.

Die „zu melodischen Momenten verdichteten Motive" zeigen sich, so erklärt Wagner, stets „im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht". Brünnhilde erwacht durch den Kuß Siegfrieds. In ihre bedeutungsvollen, von innigsten Gefühl erfüllten Worte von „O wüßtest du, Lust der Welt, wie ich dich je geliebt!" an klingt mehrmals unser Thema auf, das sich nun ganz unverkennbar als musikalisches Symbol der Liebe offenbart. Es ist die große göttliche Liebe im Sinne Wotans — „denn mir allein erdünkte Wotans Gedanke, der Gedanke, den ich nie nennen durfte... mir war er nur Liebe zu dir", sagt Brünnhilde. Sowohl diese letzteren Worte als auch schon vor-

her „noch eh du geboren, barg dich mein Schild: solang' lieb' ich dich, Siegfried!" und „wissend bin ich nur, weil ich dich liebe!" erklangen in der Melodie unseres Themas! Für den Charakter der Melodie ist es nun gewiß bezeichnend, daß sie bisher immer piano, „dolce" und „ausdrucksvoll" ertönte. Diesen Ausdruck der Zartheit und Innigkeit behält das Motiv auch zunächst im weiteren Verlauf dieser Szene, in der sich die Wandlung der Walküre, der Göttin zum liebenden Menschenweibe vollzieht. So auch, als Siegfried die Worte „Sangst du mir nicht, dein Wissen sei das Leuchten der Liebe zu mir?" zu der hier besonders schön und eindringlich klingenden Melodie singt. Erstmals in vollen Klängen entsteigt sie dem Orchester in Siegfrieds leidenschaftlich werbendem Gesang „Dich lieb' ich: o liebtest du mich!... Ein herrlich Gewässer wogt vor mir..." In dem das Werk beschließenden jubelnden Zwiegesang bringt Brünnhilde zunächst unsere Tonfolge leise zu den Worten „Mir strahlt zur Stunde Siegfriedes Stern". Zuletzt aber, in dem überwältigenden Jubel des Schlusses dieses Duetts und im darauffolgenden Orchesternachspiel leuchtet die Melodie der Liebe strahlend immer wieder empor, und in ihren Tönen klingt, vereint mit dem sogenannten Jubelmotiv, dieser dritte „Siegfried"-Akt auch aus.

Es unterliegt nach den mitgeteilten Beispielen aus „Siegfried" wohl keinem Zweifel, daß das „Welterbschafts-Motiv" genannte Thema eine Melodie der Liebe ist. Die Stellen seines Auftretens in der „Götterdämmerung" bestätigen, bekräftigen diese Auffassung von neuem. Vergegenwärtigen wir uns noch die bedeutungsvollsten Momente, in denen unser Thema in der „Götterdämmerung" erscheint. Zum ersten Male hören wir es hier in dem großen Abschieds-Zwiegesang des Heldenpaares (Vorspiel) nach Brünnhildens Worten „Gedenk der Liebe, die wir leben: Brünnhilde brennt dann ewig heilig dir in der Brust". Während die Melodie unseres Themas herrlich aus dem Orchester aufrauscht, umarmt Brünnhilde Siegfried. — Wieder ertönt das Motiv, als Siegfried an Gunthers Hof aus dem ihm von Gutrune zum Willkomm gereichten Trinkhorn Brünnhilde in Gedenken Minne trinkt. In wundervollem, warmem Klange entblüht dann am Schlusse der Waltrauten-Szene die Melodie wiederum dem Orchester nach Brünnhildens Weigerung, den von Siegfried empfangenen Ring fortzugeben: „...denn selig aus ihm leuchtet mir Siegfrieds Liebe!" Sie umstrahlt auch die Schlußworte von Siegfrieds Erzählung im dritten Akte: „O wie mich brünstig da umschlang der schönen Brünnhild' Arm!" Und schließlich singt Brünnhilde in ihrer großen Schlußrede die an Gutrune gerichteten Worte „Sein Mannesgemahl bin ich, der ewige Eide er schwur" auf die Tonfolge unseres Themas, vom Orchester gleichlautend begleitet, nachdem unmittelbar zuvor zu ihrem Anruf „Sein Eheweib warst du nie, als Buhlerin bandest du ihn!" unterscheidend Gutrunes Motiv erklungen war.

Daß es sich bei unserer Melodie nur um ein Thema der Liebe handeln kann, ein Thema, das beiden, Siegfried und Brünnhilde, zugehört, dürfte durch die obigen Ausführungen klar und überzeugend erwiesen sein. Die beglückende Macht der Liebe wollte Wagner mit dieser Melodie symbolisieren. Zuletzt und gerade hier in vollster Klarheit zeigen dies die ursprünglichen, die Tendenz des ganzen Nibelungenwerkes ausdrückenden Schlußworte Brünnhildens, deren Vertonung der Meister auf Wunsch seines königlichen Gönners zum Vortrag für Amalie Materna, die erste Brünnhilde, aufschrieb; das Blatt wurde bereits vor dem Kriege in einer Abschrift aufgefunden und veröffentlicht. Die letzte Zeile dieses früheren Schlusses, mit dem das Ganze ausklingen sollte: „Selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein", bringt in Gesang und Orchester die Melodie der Liebe, die eine der schönsten, erhabensten ist, die Wagner je ersonnen.



Mozart und die Sinfonie

Von Karl Rehberg, Berlin

Seit den Tagen der Romantik hat sich das Mozart-Bild erheblich gewandelt. Hatte noch Otto Jahn, der erste große Biograph Mozarts, in ihm den verklärten, von jeder irdischen Schwere unberührten Künstler gesehen, rühmt noch Kretzschmar die „unerreicht harmonische, die hellenische Wirkung seiner Kunst", so sieht man heute in ihm weit mehr als etwa in Haydn den hintergründigen Menschen, dessen Kunst nicht einem rein ästhetischen Raum angehört, sondern Tiefen voll schicksalhafter Tragik aufreißt. Zwar geben viele Werke — namentlich die der Frühzeit — davon Kunde, daß Mozart in die feine Gesellschaftskultur seiner Zeit, die das Anmutige und Frohsinnige nach Möglichkeit in den Vordergrund rückte, tief hinabtauchte (und nirgends wohl hat diese Seite österreichischer Fröhlichkeit in der damaligen Zeit eine wirksamere künstlerische Gestalt gewonnen als in Mozarts Werk), daneben aber meldet sich in den letzten Jahren seines Schaffens ein persönlicher Klang, der aus anderen Bezirken kommt. Es dringt ein tief leidenschaftlicher, unbefriedigter Ton hindurch, der die ernstesten Empfindungen der menschlichen Seele wachruft. Es ist — wie es Alfred Heuß formulierte — der „dämonische" Teil seines Wesens, der nunmehr auch in den heiteren Werken als dunkelnder Hintergrund unbewußt wirksam ist und seinem Schaffen eine neue Tiefendimension gibt.

Auch die sinfonischen Hauptwerke Mozarts, die drei Sinfonien in Es-dur (K. V. 543), in g-moll (K. V. 550) und C-dur (K. V. 551), spiegeln diese Eigenart Mozarts wider und ragen über ihre musikalische Umgebung weit hinaus. Sie sind kurz hintereinander im Sommer 1788 entstanden, und die Tatsache, daß ihre Entstehung nunmehr 150 Jahre zurückliegt, gibt die Veranlassung, einen kurzen Blick auf Mozarts sinfonisches Schaffen zu werfen.

Als Mozart diese Werke begann, stand er auf der höchsten Stufe seiner Schöpferkraft. „Figaro" und „Don Giovanni" waren geschrieben. Die ersten Jahre seines Wiener Aufenthaltes, die ihm zunächst reiche Anerkennung brachten (auch der kritische Vater Leopold mußte sich bei seinem Wiener Besuch davon überzeugen) waren vorüber. In seinem Hause kehrte die Not ein, die ihn bis zum Ende seines Lebens nun nicht mehr verlassen sollte, und Mozart war gezwungen, bei Fremden Geld zu leihen. Anderseits trieb ihn sein Genius zu unablässiger schöpferischer Arbeit und zwang dem müden und gesundheitlich bereits angegriffenen Körper das Äußerste an Kraft ab. Unter diesen schweren Umständen entstanden die großen Werke seiner reifsten Zeit, die dem „popularen" Geschmack nicht mehr entsprachen und deshalb zunächst weder ein größeres künstlerisches Echo erreichten noch einen nennenswerten materiellen Ertrag abwarfen; unter diesen Umständen entstanden auch am Beginn der letzten Schaffensperiode die drei genannten Sinfonien.

Bereits früh war neben den anderen Kompositionsgattungen, die Mozart vorfand, auch die Sinfonie in seinen Gesichtskreis getreten. Bei seinem Londoner Aufenthalt versucht er sich nach dem Vorbild von Joh. Christian Bach und Abel zum erstenmal in dieser Form. Aber diese Werke stehen noch innerhalb des allgemeinen Musikstromes der Zeit, in dem sich die Gesetze der Gattung noch nicht scharf bemerkbar machen; man konnte schließlich noch jede selbständige Orchestermusik Sinfonie nennen.

Mozart eignet sich auch auf sinfonischem Gebiet zunächst die Sprache der Umwelt an, und er hatte auf seinen Kunstfahrten Gelegenheit, an den verschiedenen Orten die führenden Sinfoniekomponisten seiner Zeit persönlich kennenzulernen. Im Gegensatz zu Haydn, der in dem weltabgelegenen Esterhaz und in Eisenstadt — seine Urlaubsreisen nach Wien waren karg bemessen — darauf angewiesen war, durch selbständiges Nachsinnen und Experimentieren, im Vertrauen auf die eigenen Kräfte die Entwicklung der sinfonischen Form weiterzuführen, konnte Mozart im persönlichen Umgang mit den Meistern die besonderen Kunstgriffe ablauschen. So blieb er in seinen Jugendwerken in der Sphäre dessen, was ihm begegnete, d. h. in dem Bereich einer musikantisch frischen, gesellschaftlich gepflegten Festmusik. Gewiß klingt bald ein besonderer Eigenton hervor, in allem Wesentlichen jedoch geht er nicht über die von seinen Vorgängern abgesteckten Grenzen hinaus. Das erste Werk, das diese Fesseln sprengte, war die für Wien 1786 geschriebene D-dur-Sinfonie (K. V. 504) ohne Menuett, die in ihrer inneren Gegensätzlichkeit bereits einen deutlichen Abstand zu der leichtflüssigen Serenadensinfonik aufweist. Dann aber zeigen die drei Sinfonien des Sommers 1788 eine Höhe, wie sie in dieser Gattung bisher noch nicht erreicht worden ist. Selbst Haydns sinfonische Meisterleistungen entstanden später (vgl. Haas, Mozart, Athenaion-Verlag,

S. 126). Obwohl diese Werke innerhalb eines erstaunlich kurzen Zeitraums geschaffen wurden, weist jedes stimmungsmäßig einen ganz anderen Grundklang auf, und man wird daran erinnert, daß auch Beethoven häufig gleichzeitig an zwei, verschiedenartigen Stimmungskreisen zugehörigen Sinfonien gearbeitet hat. Es kann sich hier also nicht um ein künstlerisches Aussprechen rein persönlicher Erlebnisse handeln. Die Ebene, in der sich die musikalisch gestaltenden Kräfte ausleben, liegt höher als die der äußeren alltäglichen Wirklichkeit.

Das, was in Zukunft unter „Sinfonie" verstanden werden mußte, ist in Mozarts Sinfonien des Sommers 1788 voll ausgeprägt. Die Sinfonie ist hier ein orchestrales Monumentalwerk, ein in sich sorgfältig abgestufter Organismus, dessen einzelne Glieder zueinander feinsinnig in Beziehung stehen. Es herrscht eine „künstlerische Logik", eine Durchgestaltung auch der nebensächlichsten Partien, ein sorgfältiges Verteilen der Spannungen und Höhepunkte über den ganzen Satz hin. Die Sonatenform ist nicht nur im Kopfsatz, sondern — bis auf den zweiten Satz der Es-dur-Sinfonie — auch in den langsamen und Schlußsätzen anzutreffen. Sie ist hier jedoch nicht ein fertiges Gehäuse, sondern nur ein allgemeiner Grundriß, und es ist die Aufgabe des Komponisten, jedem Werk eine deutlich spürbare individuelle Charakteristik zu geben und den thematischen Grundstoff in selbständiger Weise auszubreiten; Form und Inhalt lassen sich hier nicht mehr trennen.

Von nun an ist es erforderlich, daß jedes große sinfonische Werk seinen ausgeprägten Eigenstil hat, der sich sowohl gegenüber den Persönlichkeitsmerkmalen als auch gegenüber dem innerhalb der Gattung bereitstehenden Schatz an Formeln und geläufigen Wendungen behauptet. Die Sprache der Musik wird hier auch aus den Beziehungen zur Umwelt herausgehoben; sie dient nicht mehr der Unterhaltung irgendeiner noch so kultivierten Schicht, sondern stellt von sich aus Forderungen an den Menschen. Das bedeutet, daß sie einen überzeitlichen, gleichsam metaphysischen Hintergrund erhält und sich nur dem, der sich ernsthaft und eindringlich um sie bemüht, in ihrer ganzen Tiefe erschließt. So sehr die Musik sich selbst genug ist und auf äußere Verbindung mit gegenständlichen Ideen verzichtet, so wenig ist sie ein rein ästhetisch zu erfassender Vorgang. Vielmehr umschließt sie einen seelischen, ethisch wirksamen Kern; sie steht im Sinne von Beethovens Schaffen gleichberechtigt neben „Weisheit und Philosophie".

Indem Mozart diesen Gipfel erklomm, gab er der deutschen Musik ein neues Gebiet, eine typische Haltung, die in der Folgezeit auch von den anderen Musiknationen als eine der deutschen Seele eigentümliche Ausdrucksform anerkannt wurde.

*

Noch bei Beethoven pflegt die Tonart mit einem bestimmten Ausdruckscharakter verbunden zu sein. Von hier aus gesehen wäre es jedoch abwegig, Mozarts Es-dur-Sinfonie[1]) als „Eroica" anzusprechen. Zwar beginnt sie mit einer edlen und mitunter fast unheimlichen Großartigkeit (Adagio-Einleitung), bei der man durchaus an Beethoven erinnert wird, in den folgenden Sätzen jedoch, namentlich im Menuett und im Schlußsatz, bricht stark der Ton „seelenvoller Heiterkeit" hindurch — ein Ausdruck, den Haydn einmal für sein eigenes Wesen geprägt hat und der ja auch für den größten Teil seines Schaffens — und in diesem Falle auch für Mozart — zutrifft. Der erste Satz wiederum ist, um (im Anschluß an Abert) Schillers Begriffspaar anzuwenden, mehr „sentimentalisch" als „naiv"; eine leicht elegische Stimmung macht sich häufig bemerkbar. Wie feinsinnig die kompositionstechnische Durcharbeitung vorgenommen ist, möge der Anfang des ersten Allegros belegen:



[1]) Ausführlichere Besprechungen der drei Sinfonien finden sich bei Abert, Mozart, Bd. II, und bei Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Sinfonie und Suite, bearbeitet von Noack.

Der Dreiklangsbeginn der ersten Geigen wird in den Hörnern wiederholt; bei der zweiten Viertaktgruppe in der Dominante nehmen ihn die Fagotte auf. Bei der Wiederholung beginnt es in den tiefen Streichern, um von den Klarinetten und dann von einer Flöte und einer Klarinette weitergeführt zu werden. Eine feinsinnige Mischung und Auswertung der Klangfarben, die von der hohen Instrumentationskunst Mozarts einen Begriff gibt! Das Menuett, das auf den besinnlichen Andantesatz in der Unterdominanttonart As-dur folgt, ist mit seiner volksliedmäßigen Triomelodie in das Spielgut der Hausmusik eingegangen. Der letzte Satz beginnt mit einem besonderen Effekt, den Mozart bereits an einem früheren Werk in Paris ausprobiert hatte: das Thema erscheint erst in den beiden Geigen im Piano und wird dann vom Tutti im Forte aufgenommen; sein unbeschwerter, frohsinniger Charakter kennzeichnet den ganzen Satz:



Keinen schärferen Gegensatz kann es zu diesem Werk geben als die g-moll-Sinfonie. Auch hier beschwört Mozart, wie in seinen anderen g-moll-Werken, z. B. dem Klavierquartett und dem Streichquintett, das Unheimliche, Finstere, Verzweifelte herauf. Die Dissonanz, besonders die kleine Sekunde, spielt eine große Rolle. In der ersten Fassung schreibt Mozart nur den harten Oboenklang vor; erst später hat er unter Kürzung des Oboenpartes auch Klarinetten hineingearbeitet. Merkwürdig berührt es uns heute, daß man auch in diesem Werk „griechisch schwebende Grazie" sehen konnte; man betrachte nur das Anfangsthema, das sich aus der auftaktigen Halbtonbewegung zur kleinen Sexte aufschwingt, um dann, die übermäßige Sekunde fis-g berührend, herabzusinken:



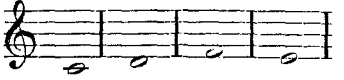
Auch dieses Werk hält sich in der Dichtigkeit des Stimmengewebes auf der neugewonnenen Höhe. So ist beispielsweise die Durchführung des ersten Satzes, die im Gegensatz zu anderen Mozart-Werken ausschließlich thematisches Material verwendet, stellenweise stark kontrapunktisch gestaltet.

Noch deutlicher tritt diese Neigung zur Polyphonie — eine Nachwirkung des Studiums Bachscher und Händelscher Werke — in dem C-dur-Werk dieser sinfonischen Trilogie hervor. Hier bildet das Festlich-Strahlende, mitunter zum Prächtigen gesteigert, bisweilen wiederum volkstümlicher Melodik Raum gebend, den Grundklang. Aber auch innerhalb dieses Stimmungsbereichs treffen sich, wie es für Mozart so oft kennzeichnend ist, die Gegensätze; schon das Anfangsthema des ersten Satzes hat diese gespaltene Haltung, wenn es einem rhythmisch straffen Unisonobeginn des Tutti eine gesangliche, nur von Streichern begleitete Melodielinie gegenüberstellt:



Im letzten Satz ist Mozarts Spätstil besonders deutlich. Trat die neue Sturm- und Drangbewegung, die der klassischen Kunst die Wege ebnete, zunächst in scharfem Gegensatz zu der spätbarocken polyphonen Tradition hervor, betonte sie die Oberstimmenmelodik und die akkordische Geschlossenheit, so zeigt sich im Schaffen Mozarts jetzt eine Synthese dieser beiden Stile. Mozart nimmt die kontrapunktische Technik wieder auf, allerdings nicht in historisierender Absicht, sondern nur, um daraus innerhalb seiner eigenen Schreibweise eine größere Linienhaftigkeit, eine Auflockerung des harmoni-

schen Raumes zu gewinnen. So behält er im Finale der Jupitersinfonie die Sonatenform bei; fast alle musikalischen Gedanken führt er jedoch in fugierter Form durch. Das aus vier ganzen Noten bestehende erste Thema



(ein Gedanke, der von anderen Komponisten und von Mozart selbst bereits früher verwendet wurde) wird, im letzten Takt rhythmisch aufgelockert, von den Streichern zu einer fünfstimmigen Fugenexposition entwickelt. Damit ist der Stil der letzten Schaffensperiode Mozarts voll ausgeprägt; sowohl im Kirchenmusikalischen („Requiem") wie in der Oper (Ouvertüre zur „Zauberflöte") taucht das kontrapunktische Prinzip immer wieder auf. Mozart hatte mit den drei großen Sinfonien des Jahres 1788 seine Meisterleistung innerhalb der orchestralen Großform geschaffen. Es war ihm in den letzten drei Lebensjahren nicht mehr vergönnt, das neu Erreichte weiterzuführen, und erst Haydn mit seinen Londoner Werken und Beethoven haben Mozarts sinfonisches Schaffen fortgesetzt.

Tempogefühl und Zeitsinn

Von Helmuth Sommerfeld, Danzig

Es kann und soll nicht Sinn und Zweck der nachfolgenden Ausführungen sein, auf abstrakt erkenntnistheoretischer und ästhetischer Grundlage das gewählte Thema zu behandeln. Der Leser braucht deshalb nicht zu befürchten, etwa in die dünne Höhenluft von Kants kategorialen Anschauungsformen geführt zu werden oder gar eine phänomenologische Erörterung der Musik als Zeitkunst zu erwarten. Das Problem soll vielmehr, natürlich nicht ohne völligen Verzicht auf die Klarlegung gewisser elementarer Grundbegriffe, von seiner praktischen Seite aus angefaßt und namentlich auch im Hinblick auf die sich daran knüpfenden Fragen der Interpretation und des Aufführungsteils betrachtet werden.

Die Begriffe Zeit und Tempo spielen schon im Leben des Alltags eine wichtige Rolle. Wir sprechen vom schnellen Tempo eines Autos oder vom langsamen Tempo eines Tanzes. Das „Tempo" des Sprechens und des Gehens erlaubt uns Rückschlüsse auf Geist und Charakter eines Menschen. Ein schneller und flotter Gang läßt für gewöhnlich auf geistige Beweglichkeit schließen, ein langsamer und träger eine phlegmatische Anlage vermuten. Dem beschaulichen Tempo des Biedermeiers und der „guten alten Zeit" steht die Hast und Hetze des modernen Lebens gegenüber. („Haben denn die Menschen dieser Zeit niemals Zeit?" fragt Hans Pfitzner in einem Brief an eine Freundin.) In Sport und Spiel, so beim Schach, kommt den Begriffen „Tempogewinn" und „Tempoverlust" eine wesentliche Bedeutung zu.

Eine ungleich wertvollere, weil höheren künstlerischen und kulturellen Zwecken dienstbar gemachte Stellung nehmen Zeit und Tempo in der Musik ein. Ist doch die Tonkunst im eigentlichsten Sinne an die Zeit gebunden und muß sie erfüllen und verzehren, um lebendig zu werden. Zur Einteilung der Zeit aber bedarf sie eines bestimmten Zeitmaßes, eben des Tempos.

Gegenüber dem Metrum und der Takteinteilung, die absolut starre, mathematisch genau bestimmbare Werte sind, stellt sich das Tempo als relativ und elastisch dar. Man kann es verschieden auffassen und auslegen, ohne daß darum gleich der Grundcharakter eines Werkes oder eines Satzes zerstört werden müßte, wenngleich das Tempo eins seiner wesentlichen Merkmale bildet. Der Vortragende will deshalb stets das Gefühl einer gewissen Freiheit bei der Einhaltung des Zeitmaßes behalten. Daraus ergibt sich auch die problematische Rolle des Mälzelschen Metronoms. Seine starre Befolgung über das Anfangstempo hinaus würde in der Tat alles musikalische Leben ertöten. Außerdem haben wir ja an der normalen Geschwindigkeit des menschlichen Pulses einen psychologischen Wertmesser für das mittlere Zeitmaß.

Letzten Endes ist das Gefühl für das richtige Tempo Sache des künstlerischen und stilgemäßen Empfindens. Sehr beherzigenswerte, von der modernen Dirigierkunst eines Richard Strauß, Arthur Nikisch, Siegmund von Hausegger, Wilhelm Furtwängler praktisch stets befolgte Ansichten äußert hierüber Carl Maria von Weber in der Vorrede zur Partiturausgabe der „Euryanthe": „Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. — Es

gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. — Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatz den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereifer die Mittel zum Ausdruck zu benehmen." Das richtige Tempogefühl liegt nach Weber allein in der fühlenden Menschenbrust, das Metronom kann nur grobe Mißgriffe verhüten. Als sehr beachtenswerte allgemeingültige Regel stellt Felix von Weingartner folgenden Grundsatz auf: „Kein langsames Tempo darf so langsam sein, daß die Melodie des Tonstücks noch nicht, kein schnelles so schnell, daß sie nicht mehr erkennbar ist." (Über das Dirigieren, 3. Auflage, 1905.) Auch Beethoven hat sich anfänglich der Erfindung Mälzels gegenüber sehr reserviert verhalten („Es ist dummes Zeug; man muß die Tempos fühlen"). Später freilich ließ er in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung eine Tabelle seiner acht bis dahin komponierten Sinfonien mit Metronombezeichnungen abdrucken.

Aus der Tatsache, daß zu Bachs Zeiten das Tempo nur selten und ausnahmsweise festgelegt wurde, darf man nicht etwa auf eine Unempfindlichkeit und Gleichgültigkeit gegen die Zeitmaße schließen. Allerdings waren diese im Verhältnis zur späteren Zeit weniger schwankend und elastisch, weil man noch von der mittelalterlichen Mensuralmusik her mit dem Wert der einzelnen Noten die Vorstellung einer mehr feststehenden Zeitdauer verband. Die verschiedenen Tempovorschriften wie Andante, Allegro, Presto waren damals noch nicht so sehr wie heute gegeneinander abgestuft, man hielt sich vielmehr an eine mittlere Geltung der Werte, den „integer valor". Treffend erscheint in diesem Zusammenhange die Äußerung Richard Wagners: „Bei Bach finden wir das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser sagt sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch eine italienische Tempobezeichnung sagen?" Aus seiner eigenen Erfahrung führt er an, daß weder die „recht beredten" Tempoangaben seiner früheren Opern noch die Metronomisierung diese vor der schlimmsten Entstellung habe schützen können. („Über das Dirigieren", Gesammelte Schriften, Band 8.)

Das von manchen Dirigenten und Virtuosen als „stilgemäß" verkündete starre Festhalten am mechanischen Gleichmaß des Taktes bei der Wiedergabe Bachscher Werke widerspricht durchaus der Praxis des Barockzeitalters. Einen bündigen Beweis hierfür gibt Carl Philipp Emanuel Bach in seinem berühmten Lehrbuch „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen". Er sagt hier: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Takt mit Fleiß begehen", was „dergestalt geschehen kan, daß man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut." (§ 28, Seite 14, und Fig. XIII.) Daraus ergibt sich, daß auch der Musik des achtzehnten Jahrhunderts die Vortragsmittel der Agogik nicht unbekannt waren. Wie das Tempo des Sprechens und des Gehens vom Naturell des einzelnen abhängig ist, so auch in der Musik. Mit vollem Recht unterscheidet man beim ausübenden Künstler Adagio- und Prestonaturen. Zu den gemessenen, so recht dem feierlichen Charakter der Bayreuther Bühnenfestspiele entsprechenden Zeitmaßen eines Richard Wagner, Felix Mottl, Hans von Bülow und Max von Schillings steht die „jüdische Hast" eines Felix Mendelssohn-Bartholdy in diametralem Gegensatz. Carl Krebs berichtet: „A. B. Marx erzählt, daß Mendelssohn beim Vortrag seiner Kompositionen die Bewegung von Mal zu Mal beschleunigte, und zwar meist sehr erheblich, und daß seine Schwester Fanny darüber oft in Verzweiflung war." Liegt hier wahrscheinlich ein seelisches Rassemerkmal vor, so spricht aus dem Überhetzen und lieblosen Herunterjagen Mozartscher Allegrosätze, wie wir es heute leider noch gelegentlich antreffen, die nervöse Ruhelosigkeit und subjektive Willkür eines reizsamen Zeitalters, dessen Auswüchse aber bald überwunden sein werden. — Als Ergebnis unserer Betrachtungen können wir feststellen, daß nur die objektive Zeit, d. h. die Zeit in mathematisch-naturwissenschaftlichem Sinne, meßbar ist. Die subjektive Zeit, d. h. die Zeit psychologisch aufgefaßt, als Gegenstand und Inhalt unseres Erlebens, ist dagegen nicht meß- und teilbar, sondern irrationaler Natur. Wie geschmacklos erscheint somit die Bezeichnung „Minutenwalzer" für Chopins bekanntes Stück in Des-dur, Werk 64, Nr. 1, wie sinnig dagegen Schumanns Wort von der „himmlischen Länge" der großen C-dur-Sinfonie Schuberts!

Mit Recht mißtraut daher Richard Wagner allen Metronomisierungsbestrebungen und rügt die Unsicherheit dieser „Mathematik der Musik". Eine sinngemäß stilvolle Interpretation wird das Tempo aus dem Geist und dem inneren Rhythmus des Kunstwerkes erfassen und erfühlen. Sie wird sich ebenso vor einer starr metronomischen wie vor einer allzu willkürlichen, das Kunstmittel des Tempo rubato übertreibenden Handhabung des Zeitmaßes zu hüten wissen. In seiner Verdi-Biographie weist Herbert Gerigk darauf hin, „daß die neuere Zeit den Sinn des Rubato verschoben hat. Es bedeutet im ursprünglichen Sinne nicht Tempoveränderung, sondern lediglich rhythmische Verschiebungen innerhalb eines Taktes bei unverändertem Fortschreiten der Begleitung".

Friedrich Bayer. Ein Wiener Sinfoniker

Schubert ist der Grundtyp des deutsch-österreichischen Musikschaffenden. Es ist jene naturhaft-unbekümmerte Musizierfreudigkeit, die auch heute noch in der jungen Generation unserer Ostmark lebt und die ihre tiefsten Untergründe in der außerordentlichen musikalischen Volksbegabung hat. Hierin ist die größte Eigenart und Besonderheit im gesamtdeutschen Rahmen zu erblicken, daß die Kunstmusik unseres Südostlandes aus der breiten Fläche der Volksmusik organisch, in stets inniger Wurzelverbindung herauswächst und diese Bindung nie aufgegeben hat. Das Bild der Pyramide ist bezeichnend für den musikalischen Schaffensaufbau. Eine ungeheure Zahl unbekümmert schaffender Talente lebt sich in breitester Volksschicht aus. Man will nichts anderes als Herzensaussprache, strebt selbst nicht einmal künstlerische Vollendung an. Aus diesem naturhaft-schöpferischen Raum erheben sich wiederum die markant umrissenen Gestalten der jungen, sozusagen hochkünstlerischen Komponistengeneration. Auch sie schaffen grundsätzlich unproblematisch, d. h. sie ergeben sich nicht theoretischen Problemen oder gar Spekulationen, sie musizieren, wie es in lebendigem Gefühl aus ihnen herausquillt, wie es ihnen ums Herz ist, und Musik bedeutet für sie nichts anderes als eben Musik, Freude an der eingängigen Melodie, die unverhüllt zum Hörer in der Sprache der Seele spricht, Freude am Klang, der in seiner Wärme und in seinem Wohllaut die Zuhörer unmittelbar ergreift. Man ginge aber fehl, wenn man glaubte, daß dieses im tiefsten, echten Volkstum verbundene und unproblematische Musikschaffen höherer künstlerisch gestaltender Kräfte entbehrte. Vergessen wir nicht die große Musiktradition Wiens, die nicht nur verpflichtet, sondern die als Formungswillen im Blute liegt. Volksbegabung und Volksverbundenheit, verquickt mit der ruhmvoll verpflichtenden Tradition Wiens, sind es also, die diese Musizierart geschaffen haben. Sie kann in der Tat als „Naturform echter Gemeinschaftsmusik" angesprochen werden.

Zu der reichen Zahl der Wiener Komponisten, die auf dem Boden der oben geschilderten Grundhaltung sich hohe musikalisch-künstlerische Ziele gesteckt haben und, wie ihr Werk es beweist, in steilem Anstiege begriffen sind, gehört auch Dr. Friedrich Bayer. Am 22. März 1902 wurde er in Wien geboren. Die Linie seiner Ahnen führt in die deutschen Gebiete Mährens, nach Brünn und Znaim. In den Jahren 1921 bis 1928 ist er Schüler der Akademie für Musik. In Theorie ist sein Lehrer Joseph Marx; als Kapellmeisterschüler arbeitet er unter Anleitung von Clemens Krauß, Robert Heger und Alexander Wunderer. Gleichzeitig studiert er an der Universität Musikwissenschaften und schließt diese Studien im Jahre 1926 mit einer Arbeit über die Instrumentation in den Kirchenwerken Mozarts ab. In den folgenden Jahren lebt er als Privatlehrer und freier Komponist.

Sein musikalisches Hauptschaffen setzt zu Beginn der dreißiger Jahre ein. Schon in früherer Zeit hatte er Kammermusik, ein Klavierquartett, ein Bläseroktett und eine Reihe von Liedern geschaffen. Nun aber tritt seine eigentliche Begabung und Bestimmung im sinfonischen Schaffen hervor. Bayer gehört zu den wenigen Komponisten der jüngeren Generation, deren Neigung den großen Formen gilt. Aber auch die kleine Form gewinnt leichte Gestalt in seiner Hand. Sein Liedschaffen ist ganz der zarten Lyrik ergeben. Texte von Schreyvogel sind es in erster Linie, die ihn angezogen haben, dann solche von Peter Sturmbusch und Fritz Kuba, dem begabten Solokorreptitor der Wiener Oper.

In Bayers sinfonischem Schaffen tritt das dramatische Wesen, verschlungen mit lyrischen Zügen, offenkundig hervor. Die Grundhaltung seines Stils in geistiger Hinsicht wurde oben umrissen. Zugleich zeigt sich — und dies ist nur eine Konsequenz der Grundhaltung — eine enge geistige Verbundenheit mit der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts, die zugleich und naturgemäß auch technische Spuren und Einwirkungen aufweist, ja Basis wird. Die deutsch-romantischen Kräfte entzünden in erster Linie sein Schaffen, und der Unterricht bei Joseph Marx leitete den Lernenden bereits in diese Bahnen, ließ ihn zugleich auch die Schönheiten der Klangsprache Debussys empfinden. Wenn zwei Meister zu nennen sind, die in besonderer Weise Vorbild und Anregung wurden, so sind dies Richard Strauß und Anton Bruckner. Die Bindung zu dem letztgenannten Meister weist auch darauf hin, daß nicht nur harmonische Freude, sondern auch kontrapunktische Gestaltungskraft in der Schaffenswelt des jungen Komponisten lebendig sind.

1931 erscheint die erste Sinfonie in Es-dur. Sie erlebt ihre Uraufführung in einem der Abonnementabende der Konzerthausgesellschaft unter Leopold Reichwein. 1935 erklingt zum erstenmal sein Klavierkonzert b-moll. Es wird auf dem Internationalen Musikfest in Hamburg zur Uraufführung gebracht. Nun beginnt die Reihe

der Werke, denen eine große Aufführungsziffer beschieden ist. Zunächst ist die „Sinfonische Spielmusik" zu nennen, die Oswald Kabasta in Wien aus der Taufe hebt und die in vielen Städten des Reichs, in Budapest und in Böhmen gespielt wurde. Es folgt die „Streicherserenade", der bis jetzt 24 Aufführungen beschieden waren und die auch im „Haus der deutschen Presse" in Berlin zu festlichem Anlaß erklang und oft über deutsche Sender ging. Auch in der kommenden Saison wird sie in Bochum wieder aufgeführt werden. In diesem Jahr kamen die „Burgenländischen Tänze" heraus. Sie erreichten gar eine Aufführungsziffer von 34 Wiedergaben. — Außer diesen großen Werken schrieb Bayer noch zwei „Blasmusiken" für den Wiener Trompeterchor Hanz Heinz Scholtys'. Die erste wurde beim Breslauer Sängerfest uraufgeführt, die andere in den Wiener Festwochen im romantischen Rahmen der Burg Kreuzenstein.

Nicht nur die Konzertsinfonik, auch die Oper hat es unserem Komponisten angetan. Ein Zwischenwerk ist eine „Ballettsuite", die demnächst in der Universal-Edition erscheint. Hier muß auch seine „Deutsche Kantate" genannt werden, deren Textdichter der junge schlesische Dichter Hans Stolzenburg ist und die 1936 durch den Wiener Männergesangverein ihre Uraufführung erlebte. Auf dem Operngebiet weist sein Schaffen bis jetzt ein Werk auf, das aber gewiß nicht das letzte bleiben wird: „Dorothea", auf einen Text von Max Millenkovich-Morold, drei Akte nach einem altfranzösischen Lustspiel, dessen ernsthaft-heiterer Geist etwa in einem Rosenkavalier-Vergleich gekennzeichnet ist.

Auch als Theoretiker hat sich Bayer einen Namen gemacht, indem er mit seinem Lehrer Joseph Marx zusammen „Regelbücher" für Harmonielehre und Kontrapunkt herausgab.

Unser Komponist zählt im übrigen zu den Musikern, die mit Einsatz ihrer ganzen Kraft der nationalsozialistischen Bewegung in Wien dienten. Als alter Parteigenosse kämpfte er in den deutschen Künstlerreihen der Donaustadt und war seit 1932 Leiter des Ringes völkischer Tondichter bei der NS. Künstlerschaft des Gaues Wien. Nach Rückgliederung der Ostmark wurde er kommissarischer Leiter des Bundes deutscher Komponisten. Er nimmt als Berichterstatter der Wiener Ausgabe des „Völkischen Beobachters" eine bedeutsame Stelle im Wiener Musikleben ein, und die Arbeit seines musikalischen Faches wurde dadurch gekrönt, daß ihm als Professor eine Klasse für Theorie an der Akademie für Musik übergeben wurde.

Andreas Ließ.

Nochmals die Tantiemenfrage

Die Ausführungen unseres Mitarbeiters Emil Petschnig (Wien) „Zur Tantiemenfrage" im Septemberheft der „Musik" haben auf Veranlassung des Referates Konzertveranstalter in der Reichsmusikkammer eine Stellungnahme des Direktors der Stagma zur Folge gehabt. In dieser Stellungnahme wird davon gesprochen, daß unser Aufsatz „die gemeinsame Arbeit der Stagma und des Amts für Konzertwesen abfällig kritisiert". Das war weder vom Verfasser noch von der Schriftleitung beabsichtigt. Hier liegt ein grundsätzliches Mißverständnis vor, das bestätigt wird durch folgenden Schlußabsatz des Schreibens an uns:

> „Die Stellungnahme zu den Einzelheiten des Artikels bitte ich aus dem beigefügten Aktenvermerk des Referenten der Abteilung Ernste Musik, Herrn Walter Koch, zu ersehen. Aus seinen Ausführungen geht hervor, daß der erste von Herrn Petschnig angeführte Fall, nämlich Berechnung eines Betrages von 50 RM. für fünf Lieder, der schließlich auf 35 RM. ermäßigt wurde, noch aus der Zeit des Musikerverbandes der „Gema", „GDT." und „AKM." stammt (!), während der zweite Fall tarifmäßige Berechnungen von 50 RM. brutto abzüglich des vertraglich festgesetzten Nachlasses von 22% = 39 RM. netto — durchaus in Ordnung geht. Interessant ist die Feststellung, daß seitens der Stagma für diesen Abend 117,56 RM. an die Autoren und Verleger verteilt wurden, während nur 39 RM. eingenommen worden sind. Dies ist auf die Anwendung des sogenannten ernsten Drittels bei der Stagma zurückzuführen, d. h. auf die Verwendung eines erheblichen Teiles der Einnahmen aus Unterhaltungsmusik für die Autoren und Verleger ernster Werke."

Bevor sich nachstehend Herr Petschnig nochmals über die strittigen Fragen äußert, soll festgestellt werden, daß es uns nicht um einen Streit um Worte oder Zahlen geht, sondern um eine Sache, bei der uns wie vielen Tonsetzern und ausübenden Künstlern Verbesserungen zu aller Nutzen möglich erscheinen. Es ist eine Tatsache, die von den Konzertveranstaltern ohne weiteres bestätigt werden kann, daß die Pflege der zeitgenössischen Musik an der Höhe der gesetzlich festgesetzten Aufführungsgebühren krankt. Damit wird nichts gegen

die Stagma gesagt, von der gerade die Komponisten wissen, daß ihre Maßnahmen ausschließlich im Interesse der schöpferischen Musiker ergriffen werden. Eine Diskussion bedeutet noch längst keine abfällige Kritik.

★

Emil Petschnig schreibt uns:

Leider muß ich feststellen, daß der Leitgedanke meines Aufsatzes, der in dessen Schlußabschnitt nochmals ausdrücklich betont wird, in der Erwiderung überhaupt nicht berührt erscheint; denn nicht um die Höhe der Musikschutzgebühren an sich, noch weniger um den Tantiemenverrechnungsschlüssel der Stagma ging es mir, sondern um eine Erleichterung und damit im Zusammenhang um eine Vereinfachung des administrativen Verkehrs zwischen dem einzelnen schaffenden und reproduzierenden Künstler und der Stagma, deren segensreiches soziales Walten ja außerhalb jeder Frage steht. Gerade in der Augustnummer der von ihr herausgegebenen „Nachrichten" steht S. 233 zu lesen, daß die NSDAP. mit der Stagma am 4. April d. J. einen Vertrag abgeschlossen hat, demzufolge sie und alle ihre Gliederungen berechtigt sind, die von letzterer verwalteten deutschen und ausländischen musikalischen Werke öffentlich aufzuführen. Mit KdF. kam — wenn ich nicht irre — jüngst ein gleiches Abkommen zustande, das an Stelle der Geltendmachung der Ansprüche seitens der Musikschutz-Institution in jedem einzelnen Falle eine Pauschalsumme festsetzt; wodurch ein ebenso zeitraubender als kostspieliger Verwaltungsvorgang hintangehalten wird. Meine bereits im Sommer 1937 verfaßten, Februar 1938 an die „Musik" gelangten Ausführungen bewegen sich demnach auf genau der gleichen Linie, indem ich vorschlug, die in Österreich seit Jahren erprobte Praxis, statt für jede Veranstaltung ernster Musik gesondert die Musikschutzgebühr zu bestimmen und vorzuschreiben, auch hier allgemein eine Pauschalierung in der Art einzuführen, daß je nach Größe und Fassungsraum der Konzertsäle für jeden derselben ein für allemal ein bestimmter Betrag festgesetzt wird, der vom Vermieter zu erheben und an die Verwertungsgesellschaft abzuführen ist, sobald der Raum zur Aufführung tantiemenpflichtiger Werke — unbesehen, wieviel davon an einem Abende gespielt werden — Verwendung fand. Ich regte also nur die Ausdehnung einer Gepflogenheit, die bei der Verrechnung heiterer Musik mit Vergnügungslokalen, Gaststätten usw. schon längst geübt wird, auch auf die ernste Tonkunst an, um ihr so wenigstens die Möglichkeit bequemerer und größerer Verbreitung zu eröffnen. Daß sich bei einer derartigen Pauschalierung nebstbei auch billigere Gebührensätze ergeben als sonst, liegt in der Natur der Sache und wäre sogar ein weiteres begrüßenswertes Moment zwecks Förderung des zeitgenössischen Schaffens der von aller Kritik immer wieder festgestellten Gleichgültigkeit des Publikums ihm gegenüber.

In Wien beträgt die Musikschutzgebühr für die vornehmsten Konzertsäle bei 2200—2400 Personen Fassungsraum 62,40 RM., bei etwa 500 Plätzen 20,80 RM., bei 200 Sesseln 10,40 RM. Weniger begehrte oder kleinere Säle waren mit 23 Schilling bei 400, mit 5 Schilling bei 100—150 Plätzen taxiert. Im Schreiben des Herrn Direktor Ritter ist auf den von mir angeführten Fall eingegangen, daß mein Partner und ich für einen Abend im Bechstein-Saal 50 RM. minus 22% Nachlaß = 39 RM. an Musikgebühr zu bezahlen hatten. Das ist demnach fast doppelt soviel als man unter gleichen Bedingungen in Wien bisher erlegte. Herr Direktor Ritter verweist ferner darauf, daß für diese 39 RM. „infolge Verwendung eines erheblichen Teiles der Einnahmen aus Unterhaltungsmusik für die Autoren und Verleger ernster Werke" an die letzteren für dieses Konzert 117,56 RM. verteilt wurden. Gewiß ist dieser Zuschuß eine überaus dankenswerte und von allen Komponisten ernster Richtung auch stets voll gewürdigte Wohltat; im besagten Falle aber reichte, wie verraten sei, auch sie noch lange nicht hin, das trotz gutem Besuche und aufs äußerste entgegenkommender Haltung aller Mitwirkenden aufgelaufene Defizit zu decken. Wir hatten ein Interesse daran, in Berlin zu Worte zu kommen und trugen eben den Ausfall zu gleichen Teilen; es ist jedoch heute unmöglich, ein solches Opfer zugunsten anderer einem oder mehreren Interpreten zuzumuten, die meist selbst schwer zu kämpfen haben. Ich glaube, nur sehr wenige Konzertgeber werden nicht das gleiche traurige Lied zu singen haben, woraus folgt, daß der privaten Initiative, die in der Kunst nun einmal nicht völlig entbehrt werden kann, in jeder Beziehung unter die Arme gegriffen werden muß, damit sie ihre schöne Mission erfüllen kann.

Wie verträgt sich das Schlagwort von Kunstförderung und Volksbildung mit der Tatsache, daß Veranstalter von „musikalischen Weihestunden" zu kleinsten Eintrittspreisen für die breiteste Allgemeinheit von der Aufnahme zeitgenössischer Werke in ihre Vortragsfolgen fürderhin absehen müssen, weil einmal die Musikschutzgebühr für die Wiedergabe eines solchen Streichquartetts die halbe Einnahme verschlang? In oben erwähnten „Nach-

richten" führt Herr Direktor Ritter (S. 246) aus, daß „die kulturpolitische Staatsführung mit verständnisvoller Hand der neuen Generation helfen und ihr den Weg zu ebnen suchen wird. Die Werke solcher noch unbekannter oder junger Komponisten werden in unserem Lande auf zahlreichen Musikfesten dargeboten, um auf diese Art die Werke zu prüfen und das Volk in Fühlung mit dem zeitgenössischen Schaffen zu bringen." Abgesehen davon, daß sich die Stimmen zusehends mehren, welche dem propagandistischen und erzieherischen Werte solcher Massenaufmärsche von Novitäten starke Skepsis entgegenbringen, so muß ich hier das in meinen früheren Darlegungen Gesagte wiederholen, daß einmal keinmal ist und man es vorziehen muß, lieber zehnmal zu 1 RM. als einmal zu 10 RM. gehört zu werden. Der Staat hat ein gewaltiges Instrument, die moderne Produktion seinen Bürgern in vernünftigen kleinen Dosen näherzubringen, zur Verfügung im sich über das ganze Reich erstreckenden Rundfunk mit seinen namhaften und sicheren Einnahmen, die zuweilen selbst Experimente gestatten würden. Aber es kommt vor, daß Anträge von Programmen, welche bei ihrer Darbietung in einem Sender ausgezeichnete Würdigung erfahren haben, von anderen kurzerhand abgelehnt werden. Gelegentlich eines solchen Vorkommnisses erlaubte ich mir vor nicht langem, in Stuttgart dahin vorstellig zu werden, daß bei dem ungeheuren Musikverbrauche des Rundfunks es doch möglich sein müßte, ein- oder zweimal im Jahre 20—30 Minuten für eine noch dazu durchaus völkische und jahrzehntelang brachgelegene Kunstgattung, wie es die Ballade ist, zu erübrigen. Worauf ich unterm 17. September folgenden Bescheid erhielt: „In einer richtungweisenden Rede über die Aufgaben des Rundfunks hat Reichsminister Dr. Goebbels erklärt, daß für diese Förderung des Neuen sich nicht der Rundfunk, sondern in erster Linie der Konzertsaal einzusetzen hätte." Das Radio also schränkt die Gegenwartsmusik in seinem Bereiche tunlichst ein, ihre Pflege im Konzertleben, so wünschenswert sie wäre, stößt aber, wie schon gesagt, auf allerlei Schwierigkeiten, während die Kitschmusikfabrikanten nach wie vor den Rahm abschöpfen. Der äußere Erfolg einiger ganz weniger schon seit Dezennien „Angelangter" ist kein Maßstab für die tatsächlichen Verhältnisse, unter denen namhafte Talente heute zu arbeiten gezwungen sind, und darum erging meine von Herrn Direktor Ritter anscheinend völlig mißverstandene Anregung, deren praktischer Wert am besten daraus erhellt, daß meine österreichischen bzw. Wiener Tantiemen pro 1937 viermal so groß waren als die aus ganz Deutschland geflossenen; was wohl mit seine Ursache darin haben mag, daß man dort leicht und billig, hier dagegen schwer und teuer aufführen lassen konnte.

* Musikalisches Presse-Echo *

Gegen den Schlager

Wir veröffentlichen den Bericht einer Rede, die der Vizepräsident der Reichsmusikkammer, Prof. Paul Graener, auf der Reichstagung der deutschen Komponisten in Schloß Burg an der Wupper gehalten hat. Prof. Graener berührte hier ein bisher noch ungelöstes Problem: das heute nach wie vor grassierende Schlagerunwesen. Weiter ist aus der Rede bemerkenswert, daß nach Ansicht des Leiters der deutschen Komponisten mehr die Hörer als die Komponisten selbst für den Stillstand der heutigen zeitgenössischen Musik verantwortlich zu machen sind.

In seiner Rede führte Prof. Graener u. a. aus: Ich muß feststellen, daß viel öfter das Publikum die Künstler im Stich gelassen hat als umgekehrt. Mehr als eine Ausstellung „Entartete Musik", die man für die Reichsmusiktage in Düsseldorf zusammenzustellen versucht hat, täte uns eine Ausstellung „Der entartete Hörer" not. Im allgemeinen sind die Hörer bei aller Liebe zur Musik nicht willens, das Opfer der Mitarbeit zu bringen; sie wollen ihren altbekannten Mozart oder Beethoven hören. Aber wir Lebenden haben auch ein Recht zu leben und kämpfen einen schweren Kampf. Graener richtete an alle die Bitte, sich nicht mit dem Anhören guter zeitgenössischer Musik zu begnügen, sondern in der eigenen Familie und bei Bekannten die Liebe auch zur Kunst der Gegenwart zu wecken oder sie zu stärken. Er fuhr dann fort: Bei diesem Bemühen haben wir einen schlimmen Feind: das ist die Plattheit der sogenannten Volksmusik, das ist der Schlager, der überall, besonders von der Jugend, gesungen wird. Ich rufe alle Väter und

Mütter auf, nicht zu dulden, daß ihre Kinder Schlager ins Haus bringen. Ich fordere die Jugend auf, daß sie sich in Kaffee- und Tanzhäusern dagegen wehrt, daß solche Schweinereien gespielt werden; sie soll dagegen protestieren und die Lokale verlassen. Gegen Fröhlichkeit ist gewiß nichts einzuwenden, aber sie muß sauber bleiben. Vergleichen Sie einmal mit unserer Schlager- und Tanzmusik die Tanzmusik zur Zeit von Strauß, Millöcker und Suppé. Nicht daß die Musik so schlecht geworden ist, erschüttert uns so, sondern daß das Volk sie sich gefallen läßt. Das zeigt, daß wir innerlich verkommen sind. Sie kann nur bestehen, weil wir zu lau sind. Wir müssen den Mut haben, die Kerle, die solche Musik anbieten, zum Tempel hinauszujagen. Wir müssen uns wehren, daß unsere Fröhlichkeit durch sie beschmutzt wird. Dann wird die Atmosphäre wieder reiner werden. Daß auch wirtschaftlicher Schaden angerichtet wird, dafür gab Graener ein Beispiel: Da haben „Dichter" und „Komponist" des Schlagers „In München steht ein Hofbräuhaus — eins, zwei g'suffa..." in einem Jahr nicht weniger als 30 000 Mark mit diesem Machwerk verdient, trotz der niedrigen Bewertung solcher Musik bei der Abrechnung durch die Stagma. „Ich schäme mich, demgegenüber die Zahlen zu nennen, die etwa auf ein Streichquartett entfallen, also auf wertvolle Musik, die unsre Kultur bereichert. Solange die Verfertiger des musikalischen Unrats noch die Möglichkeit haben, solche Summen zu verdienen, schaffen wir es nicht."

Graener erklärte zum Schluß, daß er die letzten Jahre seines Lebens dazu benutzen wolle, eine Fackel zu entzünden, mit der dieser Schandfleck ausgebrannt werden solle. Er rief jeden einzelnen dazu auf, diesen Kampf mitzukämpfen, gleichgültig, wo er im Leben stehe. „Lassen Sie Schloß Burg zum Ausgangspunkt werden für diesen Kampf. Klein ist zunächst die Zahl der Verschworenen, aber sie wird lawinenartig wachsen und eines Tages Sieger sein!"

(Kölnische Zeitung, 19. Oktober 1938.)

Gemeindliche Kunstpflege

Als sich der Deutsche Gemeindetag nach Beratungen mit der Reichsmusikkammer entschloß, den deutschen Städten und Landschaften eine starke Initiative auf dem Gebiete der **Begabtenförderung des Konzertwesens** zu empfehlen, konnte man nicht ahnen, einen wie starken Einfluß dieser Plan auf das deutsche Konzertwesen ausüben würde. Seitdem ist, nach nur einjähriger Arbeit, ein stolzes Gebäude der Förderung junger Musiker errichtet worden: Musikschüler und Musikstudenten, deren Begabung auf künftige besondere Leistung schließen läßt, werden durch Stipendien ihrer Heimatstädte und der Provinzen und Länder gefördert. Junge Musiker, die ihr Stipendium beendet haben, erhalten die Möglichkeit, in Konzerten junger Künstler, die jeweils für einen oder mehrere Gaue errichtet sind, ihr Können zu beweisen. Früher mußten die jungen Musiker für teures Geld einen eigenen Abend geben, der meist nur von Familienangehörigen und Freunden besucht war. Heute erhalten diese Künstler ein wenn auch bescheidenes Honorar und spielen vor aufmerksam lauschenden Fachleuten, die gekommen sind, um die besten Begabungen zu finden. Mit Beginn der Winterspielzeit 1938/39 werden in nicht weniger als fünfundzwanzig deutschen Städten regelmäßig Konzerte junger Künstler gegeben; es ist zwar gewiß, daß nicht alle Musiker, die in diesen Konzerten vorgestellt werden, kommende große Musiker sind, aber man darf hoffen, daß künftig kein Talent mehr durch unübersteigbare Hindernisse von der öffentlichen Anerkennung getrennt sein wird. Die besten dieser jungen Begabungen werden in Stunden der Musik vorgestellt, die in Berlin, Hamburg, München und Düsseldorf errichtet sind. Die Gründung einer Wiener Einrichtung steht bevor. Die Stunden der Musik sind nicht nur Förderungseinrichtungen junger Talente, sondern sie sind gleichzeitig ein hohes Lied der Kameradschaft. In den Stunden der Musik wirken die führenden deutschen Künstler mit, um ihre jungen Kameraden vorzustellen. Sie spielen unter denselben wirtschaftlichen Bedingungen wie die jungen Künstler und erhalten für ihre Mitwirkung ein Honorar von höchstens hundert Reichsmark. An die Stunden der Musik schließen sich dann die letzten Förderungseinrichtungen, die die Tür zum Erfolg vollends öffnen: Musikpreise der Städte, Provinzen und Länder und der große Musikpreis des Reiches, den Reichsminister Dr. Goebbels jüngst verkündete. Zweckmäßige Vereinbarungen zwischen Deutschem Gemeindetag, Reichsmusikkammer und NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sichern die Bekanntgabe der besten jungen Künstler an die gemeinnützigen und gewerbsmäßigen Konzertveranstalter.

Nachdem die Einrichtung der Städtischen Musikbeauftragten sich für die städtische Musikpflege außerordentlich bewährt hat, hat sich der Deutsche

Gemeindetag im Einvernehmen mit der Reichsmusikkammer entschlossen, den Landräten die Bestellung von Kreismusikbeauftragten zu empfehlen. Diese Landkreismusikbeauftragten sollen den Landrat in Angelegenheiten der Kreismusikpflege beraten, die Städtischen Musikbeauftragten in kreisangehörigen Gemeinden fördern und die Gemeindeverwaltungen ohne Städtische Musikbeauftragte unmittelbar beraten. Die Landkreise machen in zunehmendem Maße von dieser Empfehlung Gebrauch. Schon jetzt sind in mehr als hundert Landkreisen Kreismusikbeauftragte bestellt und bestätigt worden.

Die Verordnungen über die Neuregelung der gewerbsmäßigen Konzertvermittlung und gewerbsmäßigen Konzertunternehmung setzen den planmäßigen Neubau der deutschen Konzertwirtschaft fort. Vor der Machtübernahme war die Konzertvermittlung teils an eine einzelne staatliche Konzession, teils an überhaupt keine Konzession geknüpft, und die Vorschriften waren uneinheitlich und unvollkommen. Der Berufsstand litt unter unzulänglichen Personen. Die bestehenden Vorschriften gaben weder den Konzertvermittlern eine gesunde Berufsgrundlage noch den Künstlern die erforderliche Sicherheit. Nunmehr gelten reichseinheitliche Vorschriften für beide Berufe, die Tätigkeit der Konzertvermittlung und gewerbsmäßigen Konzertunternehmungen ist an Reichszulassungen geknüpft. Beide Berufe stehen unter Reichsaufsicht. Die Zulassungen sind nach Anhörung der Stadtverwaltung erfolgt, die sich über örtliches Bedürfnis und Berufseignung äußert.

Man hat es seit Jahrzehnten für völlig unmöglich gehalten, die Mitglieder der Kulturorchester in reichseinheitliche Tarifgruppen einzugliedern. Der Sondertreuhänder der Arbeit hat den schwierigen Versuch unternommen, eine Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester zu erlassen. Nach langen Beratungen in einem Ausschuß ausgezeichneter Sachverständiger ist das Werk gelungen. Die Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester ist am 30. März veröffentlicht. Die Tarifordnung umfaßt die gesamte Tätigkeit der Orchestermitglieder vom Beginn bis zum Ende des Vertrages. Sie regelt vor allem auch die Eingruppierung der Orchester in Tarifgruppen und die Vergütungen der Orchestermitglieder sowie die Altersversorgung im einzelnen. Die Zugehörigkeit des Orchesters zu einer Vergütungsgruppe bestimmt der Orchesterträger: Er ist dabei an die Zustimmung des Sondertreuhänders der Arbeit gebunden, der seine Entscheidung nach Anhörung der Reichsmusikkammer und der Reichstheaterkammer trifft. Es ist anzunehmen, daß die Eingruppierung der Kulturorchester nach gerechten Gesichtspunkten erfolgt: In der Brust des Oberbürgermeisters kämpfen Gründe der künstlerischen Leistung und einer gesunden Finanzwirtschaft. Der Sondertreuhänder der Arbeit wird sich darauf beschränken, die gerechte Einstufung nach Anhörung der Fachleute zu überwachen, vielleicht wird das wohlgelungene Werk weitere Folgerungen nach sich ziehen für andere Berufsgruppen des Theaters.

Die Vereinbarung zwischen Reichserziehungsministerium, Reichsinnenministerium, Deutschen Gemeindetag, Reichsjugendführung und NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ über die Musikschulen für Jugend und Volk wird bereits in absehbarer Zeit erhebliche Folgen haben für die Intensivierung des deutschen Konzertwesens. Eine singende und musizierende Jugend ist das Fundament künftiger Musikpflege. Für das Verständnis der Musik ist Selbstmusizieren die beste Voraussetzung. Seit Jahrzehnten arbeiten in vielen Städten, vor allem des Südens und des Westens, ausgezeichnete Singschulen. Es galt, diese Städtischen Singschulen hinüberzuführen in die neue Zeit und sie in eine enge Verbindung zur Hitler-Jugend zu bringen, welche die deutsche Jugend führt und demnächst restlos umfassen wird. Außerdem galt es, neben dem Singschulunterricht Instrumentalgruppenunterricht zu stellen. Musikschulen für Erwachsene bildeten die dritte geforderte Ergänzung der Städtischen Singschulen.

Neben den Kulturorchestern, die aus Berufsmusikern bestehen, spielen im Kulturleben des deutschen Volkes, vor allem in den kleinen Städten und großen Dörfern, die Laienorchester eine besondere Rolle. Die Laienorchester auch in den Dienst der Gemeinden zu stellen, ist der Zweck einer Vereinbarung, die der Deutsche Gemeindetag soeben mit der Reichsmusikkammer geschlossen hat. Den Gemeindeverwaltungen bis zu 20 000 Einwohnern, in deren Gebiet keine geeignete Berufs- oder Lehrlingskapelle besteht, ist empfohlen worden, einer im Gemeindegebiet ansässigen Laienkapelle die Bezeichnung „Stadtkapelle“ zu verleihen, wenn das Bedürfnis der Gemeinde nicht durch eine in der Umgebung bestehende Berufs- oder Lehrlingskapelle befriedigt werden kann. Für die Anerkennung und ihre Voraussetzungen, für die Organisation und Tätigkeit der Gemeindekapellen geben die Empfehlungen des Deutschen Gemeindetages und der Reichsmusikkammer eine gute Grundlage.

(Aus einem Aufsatz der Zeitschrift „Der Gemeindetag“.)

Die Tücke des Requisits

Zwei Anekdoten von Hans Freund

Es ist ein eigen Ding um die Anekdoten, um die Theateranekdoten im besonderen. Sie werden gern immer wieder erzählt, und jeder Erzähler pflegt sich den Anschein zu geben, als sei die zugrunde liegende Begebenheit gerade ihm vorgekommen. Da meistens hinzugefügt wird: das sei damals, in der guten alten Zeit des Theaters gewesen, als man bei der Schmiere angefangen habe, als überhaupt das Theaterleben noch viel lustiger gewesen sei als jetzt, wo man nun zu verdientem Ruhm, Amt und Würden gekommen sei, zu einer Zeit jedenfalls, wo so etwas, wie man jetzt erzähle, noch hätte vorkommen können — da also, wie gesagt, allen erzählten Theateranekdoten selten diese Einleitung fehlt, haftet ihnen ein Schein von Unglaubwürdigkeit an (vor allem auch deshalb, weil so viele die gleichen Erlebnisse hatten — sie waren wohl an der gleichen Schmiere —).
Diese Einleitung war notwendig, um den beiden folgenden Berichten den Charakter wirklicher Tatsachenberichte zu geben, denn die beiden folgenden Begebenheiten sind erstens w i r k l i c h „wirklich passiert", zweitens nicht in den Zeiten des Anbeginns theatralischer Kunst, sondern in der Gegenwart — der Ort der Handlung ist also nicht das Hamburger Stadttheater zur Zeit Hein Bötels, sondern die Hamburgische Staatsoper —, und die Beteiligten leben alle noch, mehr, sind noch heute ehrenwerte Mitglieder der hier verpflichteten Künstlerschar, die sicher gern die Richtigkeit der zu schildernden Geschehnisse bezeugen werden:

Ein Königreich für ein Schwert...

Die Tragik im letzten Akt des Tristan verdichtet sich im Hintergrund der Bühne zu einem heldenhaften Kampf zwischen dem Schurken Melot und dem treuen Kurwenal. Das tragische Schicksal wahrer Helden und Richard Wagner schreiben vor, daß sie sich gegenseitig fällen, worauf dann Kurwenal sterbend sich zum Lager seines Herrn schleppt, um zu dessen Füßen als sein getreuester Mann das Leben zu enden. Fürwahr eine ergreifende Szene.
In einer der letzten Aufführungen hier nun verwunderten sich die Zuschauer mit Recht, daß sich die rechte Ergriffenheit nicht einstellen wollte, da Kurwenal zwar an Tristans Lager zusammenbrach, der Tod sich aber nicht glaubhaft einstellen wollte, vielmehr der Körper von ruckartigen Erschütterungen belebt war, die aussahen, als kämen sie von einem unterdrückten glucksenden Lachen. Auch fiel auf, daß im Hintergrunde der entseelte Leib des schurkischen Melot verschwunden war.
Man fragte sich, was wohl geschehen sei —, hier sei es erstmalig berichtet:
Bis zu dem Auftritt des Melot war die Vorstellung gut, sehr gut sogar verlaufen, und Kurwenal konnte ein gewisses Glücksgefühl nicht unterdrücken, daß nun die anstrengende Partie ihrem Ende zuneigte; er nahm sich vor, ein übriges zu tun und mit einem schönen Tod die Zuschauer zu rühren und seine treffliche Leistung zu krönen. — Melot, der hinter der Szene seinen Auftritt erwartete, dachte ähnliches: noch einmal wollte er dem Publikum ein Spiegelbild abgefeimtester Schurkerei abgeben, sich damit zwar die Sympathie der mitfühlenden Seelen verscherzen, dafür aber die Begeisterung der Kenner, wohl gar der Kritiker, verdienen. Die Schurkerei sollte ihm anders zwar, doch abgrundtiefer, denn je gelingen: Kaum aufgetreten, bemerkte er mit Schrecken, daß ihm zum Kampfe mit Kurwenal zwar nicht der Mut, wohl aber das wichtigste heldische Requisit fehle: das Schwert! Wilde Flüche fallen ihm ein: Auf den Garderobier, über dessen sträfliche Nachlässigkeit er sich schon immer hätte beschweren wollen, nun hätte er den Salat, auf den Requisiteur, der doch schließlich wissen müsse, daß er ein Schwert brauche, um Kurwenal zu erschlagen, auf den Inspizienten, dessen Lässigkeit allein solche Vorkommnisse zuzuschreiben seien — inzwischen geht die Musik weiter, die Dirigierbewegungen des Kapellmeisters scheinen zur Eile zu mahnen, und vor ihm steht Kurwenal mit gezücktem Schwert, bereit zum Kampf auf Leben und Tod. Da fällt ihm eine Perfidie ein, gemeiner als alle Schurkerei des Melot. Er zischt Kurwenal zu: „Gib mir dein Schwert!" Kurwenal, überrumpelt durch den plötzlichen Anruf, völlig aus der Situation gerissen, gibt ihm wahr und wahrhaftig sein Schwert — und Melot, nun vollständig Herr der Lage, erschlägt ihn mit wuchtigen Streichen. Da erst wird Kurwenal klar, was sich ereignete, er entwindet Melot das Schwert wieder und streckt ihn seinerseits nieder, so daß jetzt wenigstens die Vorschrift des Werkes erfüllt ist, aber wer will es ihm verargen, wenn ihm nun der rechte Todesernst mangelte, wie auch Melot es vorzog, sich dem Blick des Publikums zu entziehen und den endgültigen „Tod" hinter der Szene zu finden.

Der Brief

Menschen mit gefühlvollem Herzen pflegen in Madame Butterfly im zweiten Akt erstmalig das Taschentuch zu ziehen und sich gleichsam vorberei-

tend damit über die Augen zu fahren, wenn der Konsul Sharpleß zur verlassenen kleinen Frau Schmetterling kommt, um ihr den Brief Linkertons vorzulesen. Die Arme ahnt nicht, daß sie die schmerzlichste Nachricht ihres Lebens erhalten soll, sie freut sich, da sie glaubt, Linkerton habe ihr geschrieben —, nur der Konsul weiß von dem Unheil, das über sie hereinbrechen wird, und das Publikum sieht aus seinen Mienen, daß sich Düsteres vorbereitet (außerdem ist der Inhalt gerade dieser Oper wohl allgemein bekannt), und darum werden meistens die Augen feucht. Einmal nun, es ist noch nicht lange her, schien der Konsul von der Lektüre des Briefes gar nicht so beeindruckt, wie es Puccini gewollt und das Publikum erwartet hatte, die Taschentücher waren gezückt, und doch machte niemand von ihnen Gebrauch. Der Konsul schien freudigste Nachrichten von Linkerton erhalten zu haben, jedenfalls war er der Heiterkeit der kleinen Butterfly näher als dem Schmerz, den er ihr doch zu bereiten hatte, wenn er auch scheinbar bemüht war, sein Lachen zu verbergen und mit Anstrengung eine würdige Miene aufzusetzen.

Das war so gekommen:

Bald nach seinem Auftritt mußte er zu seiner Bestürzung feststellen, daß er den Brief Linkertons, um den es doch ging, nicht bei sich hatte. Einige geflüsterte Worte an Suzuki baten um Hilfe in der Not. Die eilte denn auch von der Bühne, um irgendeinen der hinter der Szene Herumstehenden um ein kleines Blättchen zu bitten, das in Eile die Rolle des verlorenen Briefes übernehmen könnte. Eine hilfreiche Seele fand sich, zog einen Brief aus der Tasche, der denn auch noch zur rechten Zeit in die Hände des Konsuls gelangte. Die Szene nahm ihren Fortgang, und alles schien gerettet bis — ja bis Sharpleß auf die Aufforderung der Butterfly: „... und nun beginnet!" beginnen wollte, den Brief vorzulesen. Zum Teufel, was schrieb Linkerton: „Sag ihr, sie soll den Babykorb schrubben und dazu die kleine Bürste nehmen, die im Schuhkarton links liegt ..." — Wenn auch der Konsul bald einsah, daß hier, wie es schien, die Ehefrau der hilfreichen Seele aus der Ferne ihren Mann Anweisungen für das Hausmädchen gegeben hatte, so wird man doch verstehen, daß er in dieser Vorstellung mit besonderer Überzeugung den Brief zusammenknüllte und knirschte: „Jetzt zerhau' ich den Knoten — der Teufel hole den Linkerton!"

(Aus „Programm der Hamburgischen Staatsoper, Jahrgang 1938/39, Heft 2.)

Dem Gedenken Martin Plüddemanns

Seine glücklichste Zeit erlebte Martin Plüddemann in Graz, wo auch eine Martin-Plüddemann-Gasse nach seinem Namen benannt ist. Siegmund von Hausegger, der dort Martin Plüddemanns begabtester Schüler war, gedenkt seiner in seinen „Betrachtungen zur Kunst" mit folgenden Worten: „Anfangs der neunziger Jahre kam der Balladenkomponist Martin Plüddemann als Gesanglehrer des „Steiermärkischen Musikvereins" nach Graz. Er versammelte um sich einen Kreis stimmbegabter Anhänger seiner Werke und veranstaltete mit ihnen Balladenabende. Mit Begeisterung schloß ich mich diesem Kreis als Klavierspieler an und erging mich in den orchestral gedachten Begleitungen seiner großangelegten Balladen, in denen Plüddemann auf eine seit Karl Loewe nur wenig gepflegte Kunstgattung mit glücklichem Gelingen zurückgriff. Der Verkehr mit dem geistreichen und warmherzigen Manne wirkte auf mich ungemein anregend. Unter seinem Einflusse versuchte ich mich vorübergehend in der Komposition der Ballade."

1894 verließ Plüddemann Graz wieder und wandte sich nach Berlin. Dort leitete er in den letzten Lebensjahren die volkstümlichen Kunstabende des Schiller-Theaters und war zugleich Musikberichterstatter der „Deutschen Zeitung". Leider verfeindete er sich dort mit Wilhelm Tappert und Otto Leßmann, die ihn von da an durch das System der Totschweigetaktik zugrunde richteten, so daß er sich dem Trunke ergab und Aufenthalt in der Charité suchen mußte. In den nachfolgenden Briefen werden seine letzten Lebensnöte deutlich ersichtlich.

(An Cyrill Kistler.) „Breslau, 28. 6. 1893.

Verehrter Herr und Freund!

Ein aufrichtig bestimmendes ‚Wacker' rufe ich Ihnen zu bei Ihrem Kampfe gegen ausländische Opernkomponisten und einheimische Viehlolokî-Dummheit. ‚Der Deutsche ist niederträchtig', hat Arnold Ruge gesagt. Ich füge hinzu: kleinlicher, erbärmlicher Neid auf jeden Landsmann, der sich auszeichnet, ist ihm angeboren, im Unterschied von Russen und Franzosen, die wieder übermäßig stolz auf jeden ihrer Landsleute, mit dem nur halbwegs etwas anzufangen." —

(An den gleichen.)

„Krummhübel am Riesengebirge, 1. Juli 1893.

Leider kann ich zu den vorzüglichen Aufführungen nicht kommen. Ich habe mich bei den endlosen Mühen, die Herausgabe meiner Balladen zu ermöglichen, überanstrengt, und bedarf nun längerer

Erholung und tiefer Ruhe, bis es im September wieder scharf losgeht." —

Am 26. November 1893 schrieb Plüddemann an Musikdirektor Theodor Röhmeyer in Pforzheim aus Graz:

„Hochgeehrter Herr!

Ihr werthes Schreiben erhalten! Sende Ihnen anbei 1 Exemplar ‚Lieder'. Sängern sende nicht gerne mehr irgend etwas gratis, die Versprechungen werden zu selten gehalten. Wo meine Sachen ‚gemacht' werden, ist's auf die Initiative wirklich tüchtiger Musiker zurückzuführen. Von den Sängern und -innen sind nur wenige, die ‚Intelligenz!' genug zum selbständigen Handeln besitzen."

(An den gleichen.)

„Schöneberg bei Berlin, 8. 1. 1895.

Leider sitze ich immer noch in Berlin, habe eigentlich mehr und lohnender zu thun, wie in Graz, bin aber doch ungern hier, denn gerade hier sitzen die von Ihnen mir so sympathisch mit einem seit Bülow claßischen Ausdruck benamseten Schw. — sehr dicht gesäet. Ich sehne mich nach irgend einer festen Anstellung als Dirigent, Gesanglehrer oder — wenn es nicht anders sein kann, Recensenten-Hund.

Ich muß doch sehr mit der Existenz ringen!"

(An den gleichen.)

„Berlin W, Yorkstraße 44, 16. 11. 95.

Das Gesindel schweigt mich einfach todt! — Das Concert des Wagner-Vereins war so überfüllt, daß kein Apfel zur Erde konnte — Aufnahme erst kühl, dann großartig. — Nachher großes ‚Lumpen', wobei ich von den Vorstandsmitgliedern als ‚Nachfolger Loewes' etc. pp. gefeiert. — Preße sagte keinen Ton, während sie zu gleicher Zeit die langweiligsten Concerte zum Davonlaufen ausführlich besprechen. — Hab's nicht anders erwartet. — Seh aber nicht ein, warum ich die Sachen meiner Gegner nicht ‚machen' soll, soweit sie mir gefallen. Einiges von E. E. Taubert, v. Hoß, sogar einiges Wenige von den ‚Erzschurken' und ‚Oberschuften' Tappert und Leßmann gefällt. Ich bin keine so kleine und enge Seele, wie meine Widersacher zu sein scheinen! — Adio! Ich ringe mit der ‚Existenz'! O weh!"

*

Am 8. Oktober 1897 starb Martin Plüddemann zu Berlin, wie die Todesanzeige sagte: „Zu früh für die Hoffnungen, die auf ihm ruhten."

(Aus einem Aufsatz von Albert Pfeiffer, der ungedruckte Briefausschnitte vorlegt, im Münchner Völkischen Beobachter vom 8. Oktober 1938.)

Verdi

Zum 125. Geburtstag des Meisters am 10. Oktober

Die „Falstaff"-Fuge — ein phänomenales Stück — schrieb ein Einundachtzigjähriger. Immer wieder betonte Verdi, als er an seiner letzten Oper arbeitete, man solle nicht auf ihre Vollendung warten. „Ich mache es zu meinem Zeitvertreib", diese Wendung kehrt in seinen Briefen immer wieder. Es ist die volle Gelassenheit, die volle Souveränität des erfüllten Lebens, die die Zeit der Arbeit am „Falstaff" beherrscht. Um diese Zeit mag Verdi gewußt haben, daß das Menschenleben nichts ist als „Stoff zu Träumen". Aber noch der Sechsundsiebzigjährige, der „Othello" schreibt, glaubt mit ganzer Kraft an die Macht der Leidenschaften, deren musikalischer Gestaltung sein ganzes Schaffen galt. Wir wissen aus den Briefen an seine Textdichter, wie er sein ganzes Leben lang elementare Konflikte suchte, daß ihm die äußere Wahrscheinlichkeit der Vorgänge in einem Libretto wenig, die innere Wahrheit der Charaktere alles bedeutete. Man hat früher gern über die banalen oder abstrusen Texte gespottet, die Verdi komponiert habe, über die „Schauerdramatik" des „Rigoletto", über die „Hintertreppenromantik" der „Macht des Schicksals", über die „Verworrenheit" des „Troubadours". Glaubte man wirklich, ein dramatisches Genie wie Verdi hätte sich mit solchen Vorwürfen begnügen müssen, weil er „nichts Besseres" bekommen habe? Man glaubte es; denn man hat ja nicht nur Verdi, sondern auch Mozart („Cosi fan tutte") und Weber („Euryanthe)" wegen des angeblichen Unsinns, den sie komponieren „mußten", bemitleidet. Welch ein Irrtum über die Dramaturgie der Oper! Als ob es auf die Vorgänge ankäme und nicht auf die Affekte,

die sie auslösen! Den jungen Verdi erfüllte übermächtig das revolutionäre Pathos des glühenden Patrioten (der er zeitlebens geblieben ist), den mittlern die Faszination eines erotischen Pandämoniums, den alten eine tiefe Erschütterung vor der Gewalt des ausweglosen Verhängnisses („Othello"). Durch die Reaktion der Seele auf den Anruf dieser Kräfte entzündete sich eine Inspiration. Daß diese Reaktionsfähigkeit sich immer mehr verfeinerte, daß Verdis musikalische Psychologie immer differenzierter wurde — man denke an die zunehmende Sensibilität der klingenden Charakterzeichnung bei Gestalten wie Macbeth, Rigoletto, Simone Boccanegra, Philipp („Don Carlos"), Jago („Othello"), Falstaff —, ist eine Erscheinung der fortschreitenden geistigen Entwicklung und der reifenden Meisterschaft. Aber daß die Prägnanz und Schlagkraft dieser musikalischen Charakteristik in den Alterswerken noch genau so frappierend ist wie in den Werken der Frühzeit, das ist eine Wirkung der ungebrochenen elementaren Natur, der jähen, in gewissem Sinn sogar primitiven Erlebnisfähigkeit Verdis, für den das Tragische niemals, wie für Schiller und Wagner, in der Schuld, sondern, wie für Shakespeare, in der Leidenschaft wurzelt.

Wie Shakespeare wollte Verdi für das Theater schreiben. Was er über seine Kunst und sein Kunstprinzip geäußert hat, entsprang niemals einer kunsttheoretischen Spekulation, sondern bezog sich immer nur auf die Anforderungen der Praxis. Nichts lag Verdi ferner als der messianische Eifer, mit dem Wagner den Herrschaftsanspruch seiner Kunsttheorie begründete. Er hatte niemals die Absicht, die italienische Oper zu reformieren, obgleich er die Gefahren, die ihr von gewissen Entwicklungstendenzen des 19. Jahrhunderts her drohten, ganz klar erkannte. „Ihr (Deutschen) seid", schrieb er an Hans von Bülow, als dieser ihm mit der Objektivität eines wahrhaft souveränen Geistes seine Wandlung vom Gegner zum Bewunderer bekannt hatte, „noch so glücklich, Söhne eines Bach zu sein. Aber wir? Auch wir, Nachkommen eines Palestrina, hatten einst eine große Kunstübung, und es war die uns eigene. Jetzt ist sie verfälscht, und es droht ihr der Untergang! Können wir vielleicht von vorn anfangen?" Kein andrer als Verdi hat die italienische Opernmusik wieder zur echtesten Äußerung des künstlerischen Ingeniums seines Volkes gemacht, keiner hat so viel zur Abwehr des drohenden Untergangs italienischer Kunstübung getan wie er. Aber er hat es nie für seine Aufgabe gehalten, etwa mit Vorschlägen zur Rettung der dramatischen Musik an die Öffentlichkeit zu treten. Er hätte es wahrscheinlich überhaupt abgelehnt, das Theater als eine Stätte zu betrachten, von der aus irgend etwas gerettet werden könnte außer dem Geschmack des Publikums. Was Verdi von der Kunst verlangte, war Wahrheit des Ausdrucks. Sich selbst schrieb er das Verdienst zu, immer nach dieser Wahrheit gestrebt zu haben — nicht mehr. Wir sprachen von Verdis Weltruhm, der ihm schon — und in einem Maße, wie es nicht vielen Künstlern beschieden ist — zu Lebzeiten zuteil geworden war. Der Weltruhm ist auch dem nun bald vier Jahrzehnte verewigten Meister geblieben. Aber er hat eine Strukturwandlung durchgemacht, die nicht nur die individuelle Bedeutung Verdis, sondern auch die Gültigkeit des von ihm vertretenen Kunstprinzips in einem ganz andern Licht erscheinen läßt als in der ersten Phase. Wenn man früher von Verdis Ruhm sprach, meinte man Verdis Popularität. Gewiß: Volkstümlichkeit ist unter den vielerlei Arten der Wirkung, die ein großer Künstler ausübt, eine der schönsten. Aber es hatte einst doch einen etwas fatalen Beigeschmack, wenn man Verdi einen „populären Komponisten" nannte. Man dachte dabei mehr an die Verbreitung seiner Melodien durch den Leierkasten als durch die Opernbühne. Man genoß sie mehr durch das Medium der Tenöre und Primadonnen, als daß man von ihrer besonderen musikalischen Bedeutung vollends überzeugt gewesen wäre. Diese Auffassung wurde durch die Praxis der Opernhäuser unterstützt. Wie lange ist es her, daß man die ganze Fatalität des Begriffs „Repertoirevorstellung" vornehmlich in Verdi-Aufführungen erleben konnte? Dennoch: Der Popularität als solcher tat diese Aufführungspraxis keinen Abbruch. Sie bot ja alles, was man in allen Ländern der Welt und sogar in Italien selbst als typisch italienisch empfand (gegen diesen Irrtum richtet sich Verdis Bemerkung von der Verfälschung der italienischen Kunstübung in dem Brief an Bülow): Den „glutvollen" Schwung, das „leidenschaftliche" Rubato, die Fermaten auf den hohen Tönen, die bald schmachtende, bald wilde Operngestik. Daß es erste Pflicht des Dirigenten war, temperamentvoll zu sein und mit dem Orchester schmissig zu begleiten, ist selbstverständlich; denn daß Verdis Orchester im wesentlichen nur ein erweitertes Begleitinstrument für die Singstimmen sei, schien ausgemacht. Verdis Genie war, daß er Melodien schrieb, die man nachpfeifen konnte. Aber um für „voll" zu gelten, dazu ermangelte er der „Tiefe"; und wo man ihm dann dennoch Tiefe zugestehen mußte — in seinen Spätwerken — da behauptete man, das sei der Einfluß Wagners.

(Aus einem Gedenkaufsatz von K. H. Ruppel in der Kölnischen Zeitung vom 9. Okt. 1938.)

Neue Noten

Lieder sudetendeutscher Tonsetzer

In diesen beglückenden Tagen, in denen deutsches Land und deutsche Menschen dem großen Reich zurückgewonnen worden sind, greifen wir mit ganz besonderer Freude zu Liedern sudetendeutscher Komponisten. Es wäre natürlich irrig zu glauben, daß diesen Werken junger Menschen besondere Züge deutscher Kunst anhaften müßten, daß sich gerade in ihnen der Leidensweg eines Volkes widerspiegeln müßte. Um in dieser Weise programmatisch wirken zu können, dazu bedarf es einer größeren musikalischen Form, als es die des Liedes ist. Das Sudetenland hat in der Gegenwart kein Genie hervorgebracht. Darüber brauchen wir weder erstaunt noch bekümmert zu sein. Wenn ein ganzes Volk jahrzehntelang im kulturpolitischen Kampf mit seiner Umwelt steht, dann kann sich in einer solchen hochgespannten Atmosphäre kein Genie entwickeln. Neben der Spannung muß die Entspannung stehen, neben dem Sturm die Stille, neben dem Leid die Freude. Heute endlich können auch im Sudetenland jene Kräfte freigemacht werden, die sich ausschließlich mit dem kulturellen Aufbau befassen. Sie werden den Boden bereiten, auf dem dann das Genie wachsen und sich entfalten kann. Wenn wir dennoch die Lieder von Anton Aich, Egon Kornauth und die Frauenchöre von Paul Stuiber einer Betrachtung unterziehen, so darum, weil es sich einmal um sudetendeutsche Kompositionen handelt, zum andern, weil in diesen Liedern ein tiefes, echtes Gefühl schwingt, so daß jeder Sänger sich eine lohnende und dankbare Aufgabe stellen würde, wenn er einige der Lieder im Konzertsaal zu Gehör brächte.

Im Verlag Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig-Berlin, erschienen 1933 von Anton Aich „Lieder einer gestorbenen Liebe" (ein Zyklus von sieben Liedern für eine mittlere Stimme) und zehn Einzellieder nach verschiedenen Dichtern. Diese Lieder sind ganz von innen her empfunden. Das Wort wurde Klang und spricht in dieser neuen Form zu uns. Der aus dem Wortrhythmus erwachsenen Melodie gesellt sich ein Begleitsatz hinzu, der trotz einer gewissen Selbständigkeit und Freizügigkeit in der Linienführung doch stets den Begleitcharakter wahrt. Er kann einerseits nur die allgemeine Stimmung des Gedichtes zum Ausdruck bringen, wie in „Die Eine" (Ich habe ein Leid zu tragen ...) (Synkopen als Ausdruck der Seufzer) oder „Schnee" (in hoher Lage gebrachte abwärtsfallende Dreiklangtriolen), zum andern illustriert er einzelne Worte, wie in „Mein Bild" (Mein Bild ist mir versunken, versunken ist der Tag ...) (linke Hand fallend: ges', f', es', des', ces', as, f, es, des) und in „In Erinnerung" zu den Worten „Leise fielen ja hinein, Liebste, meine bittern Tränen" (abwärtstropfende Oktaven im Rhythmus):

3/4

Aich hat ein sehr feines Gefühl für die verschiedene Möglichkeit klanglicher Gestaltung einer Dichtung. Volkstümlich einfach „Was Liebe wohl ist?". Rhapsodisch, gleichsam in Hast gesprochen „Frage nicht!", ähnlich empfunden „Du denkst, ich sei so sanft!" In den beiden letztgenannten Kompositionen ist das Klavier nur harmonische Stütze, die gestaltende Kraft hat ganz von der Singstimme auszugeben. Wir müssen diese Lieder lieben, weil sie mit heißem Herzen geschrieben worden sind.

Die Kompositionen des 1891 in Olmütz geborenen Egon Kornauth zeigen Kennzeichen Hugo Wolfscher Liedgestaltung. Vor uns liegen — im gleichen Verlag wie die Kompositionen Aichs erschienen — Vier Lieder nach Brentano, op. 34, und drei Liederhefte, op. 36, 37, 38, nach Texten von Eichendorff. Ein Blick auf die Kompositionen zeigt uns einen ungemein komplizierten Begleitsatz, dessen klangliche Dichte, harmonische Farbigkeit und dessen differenzierter Rhythmus erkennen lassen, daß hier ein Musiker spricht, der gewohnt ist, in größeren Formen und mit den Mitteln eines Orchesterapparates zu arbeiten. Keines der Lieder beginnt sofort mit dem Einsatz der Singstimme. Neben wenigen Einleitungstakten, die schon in die Stimmung des Ganzen einführen, stehen längere Vorspiele („Der Abend", op. 36 Nr. 4; „Herbst", op. 37 Nr. 6), die den Inhalt des Gedichtes vorwegzunehmen scheinen. Hinzu kommen große Liedausklänge („Waldeinsamkeit", op. 37 Nr. 4; „Nachtwanderer", op. 38 Nr. 5), so daß wohl eine im ganzen vollkommen geschlossene und abgerundete Komposition entsteht, in der aber das eigentlich Primäre im Lied — die Singstimme — fast erdrückt wird. Diese Lieder werden nicht sofort bei der breiten Masse Gehör finden, dazu sind sie ihrer ganzen Struktur nach zu kompliziert. Darum möchten wir sie gerade unsern großen Sängern empfehlen, denn nur ein Künstler wird diese Lieder so gestalten können, daß ihre Schönheit voll zur Geltung kommt.

Die „Vier Frauenchöre ohne Begleitung" von Paul Stuiber (Doblinger-Verlag, 1932) verdienen besondere Beachtung, weil sie trotz strophischer Textvorlagen durchkomponiert sind und Stuiber durch polyphone Führung jeder einzelnen Stimme dem üblichen homophonen Vollklang eines drei- oder mehrstimmigen Chores ausweicht. Daß er hierbei einmal des Guten zuviel getan hat, zeigt die Vertonung des bekannten vierstrophigen Gedichtes „Willst du dein Herz mir schenken..." Die Schlichtheit der Verse steht im Gegensatz zur komplizierten klanglichen Ausdeutung. Uns überrascht die wechselnde Harmonik in den Chören. Sehr fein in dem sechsstimmigen „Marienlied" (Schon steht in sich verblaßt der Tag...) nach dem e-moll-Einsatz des zweiten Soprans, ersten und zweiten Altes der Fis-dur-Akkord aller sechs Stimmen auf „Tag". Nur ein geschulter Chor sollte sich an diese Kompositionen wagen. Es ginge zuviel von ihrer Schönheit verloren, wollten unsichere Intervallsänger diese Chöre „zersingen".

Gertraud Wittmann.

Ausgaben von Meisterwerken in der Universal-Edition

Nunmehr ist auch das Wiener Verlagswesen in die kulturelle Neuordnung einbezogen worden. Es liegen uns einige Ausgaben und Neuerscheinungen des größten Wiener Musikverlages, der Universal-Edition, vor.

Wir greifen zunächst zwei Beethoven-Ausgaben heraus. Das erste Klavierkonzert in C-dur, op. 15, 1798 komponiert und der Fürstin Odescalchi gewidmet, erschien 1801 bei Haslinger, Wien, in vier Ausgaben. Emil von Sauer hat die Ausgabe für zwei Klaviere zu vier Händen für die Universal-Edition neu revidiert. Mit der Wiedergabe des Werkes werden die Pianisten stets Erfolg haben, da es eine Reihe köstlicher Gestaltungszüge aufweist (reizvolle Klangwirkungen im Largo, heiter beschwingte und volkstümliche Thematik im Rondo). In der Reihe der „Philharmonia"-Taschenpartituren wurde die C-dur-Messe op. 86 neu herausgebracht. Bekannt ist das Mißgeschick, das Beethoven mit diesem Werk erlebte. Fürst Esterhazy, in dessen Auftrage es geschrieben und in dessen Hause es 1807 aufgeführt wurde, soll Beethoven nach der Aufführung mit dem Vorwurf empfangen haben: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?" Auch eine spätere Aufführung und die Drucklegung standen unter keinem glücklichen Stern. Heute erkennen wir, daß die verständnislose Haltung der Zeitgenossen Beethovens auf die Befangenheit im Traditionellen zurückzuführen ist. In dieser Hinsicht wird auch die Äußerung Beethovens verständlich: „Ich glaube, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden." Im dramatischen Ausdruck und in der seelischen Vertiefung steht das Werk auf einer Höhe, die nur noch von dem Riesenwerk der Missa solemnis übertroffen werden konnte.

Ein neuer Band bringt eine Zusammenstellung von sieben berühmten Sonaten Mozarts aus der bekannten, gediegenen Mozarteum-Ausgabe des Verlages (Revision von H. u. R. Scholz, Salzburg).

J. S. Bach ist mit zwei wirkungsstarken, tiefempfundenen Arien vertreten. „Seufzer, Tränen" aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" und „Letzte Stunde, brich herein" hat Joseph Meßner stilgemäß für Sopran, Violine oder Oboe und Orgel oder Klavier bearbeitet. Von Ph. E. Bach liegt eine Sammlung „Klavierstücke" vor, die in ihrer feinziselierten Art kleine Kostbarkeiten darstellen. In die Philharmonia-Partiturreihe ist auch das berühmte „Stabat mater" von Palestrina aufgenommen worden. Der Ausgabe ist die bekannte Bearbeitung von Richard Wagner zugrundegelegt, die sich ausschließlich auf Dynamik und Phrasierung beschränkt und sich im übrigen pietätvoll an das Original hält. Wenn der Herausgeber von der „Tiefe und Vielfältigkeit des Ausdrucks in dieser Einfachheit" spricht, so charakterisiert er damit treffend den Gehalt dieses unvergleichlichen Werkes.

Unter den Ausgaben neuzeitlicher Werke sei noch das „Te Deum" des Ungarn Zoltán Kodály hervorgehoben. Die hymnisch gehaltenen, klangvollen Chorsätze und die berühmte, aus ungarischem Volksmusikgut quellende Melodik sichern dem Werke eine starke Wirkung.

Erich Schütze.

Werner Creutzburg: Kleine Serenade für Orchester. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Anerkennenswert ist der einheitliche Aufbau dieser Serenade in einem Satze. Das Ganze entwickelt sich im wesentlichen aus zwei kontrastierenden Themen: einem im Andante pp aufsteigenden, versonnen anmutenden Gesang und einer im Allegretto heiter dahinhuschenden Bewegung, die in ausgeweiteter Form wiederkehrt und fugenmäßig durchgeführt wird. Beide Themen werden in einem Mittelsatz miteinander verknüpft. Dazu bedurfte es keiner besonderen Gestaltungskunst, da sich

beide Gedanken in sehr bescheidenen Ausmaßen bewegen und rhythmisch etwas einförmig gehalten sind. Dies beeinträchtigt auch die sehr ausgedehnte Verarbeitung des Allegrettomotivs. Am besten gelungen ist eine mit „derb und polternd" bezeichnete Episode, bei der dieses Motiv über einem rumorenden Tanzrhythmus weitergetragen wird. In klanglicher Hinsicht zeigt das Werk eine gediegene, im Traditionellen wurzelnde Haltung.

Erich Schütze.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Alfred Lorenz: Richard Wagner / Ausgewählte Schriften und Briefe. Bernhard-Hahnefeld-Verlag, Berlin.

In der von Herbert Gerigk geleiteten Reihe „Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen" erkennen wir nach Absicht, Plan und Beispiel ein besonders wertvolles Musik-Schrifttum, wie es — unterschiedlich vom üblichen — dem Liebhaber der Tonkunst längst zu wünschen war. Musikfachleute von akademischem Ruf schreiben — mit volkstümlicher Feder — nicht etwa akademisch begrenzte Abhandlungen über das Werkbild eines deutschen Meisters, sondern als berufene Kenner der Musikgeschichte und der totalen Wirksamkeit des „behandelten" Klassikers in Werk, Schrift und Brief läßt jeder Autor seinen Komponisten bevorzugt selbst sprechen. Die Substanz dieser prachtvollen Volksmusikbücher stammt also unmittelbar von den Großen unseres Volkes; was sie sonst in Tönen von unserem Volkstum künden, bekennen sie hier im Wort des persönlichen Briefes, der grundsätzlichen Kunstbetrachtung, der besonderen Werkdeutung, der sinndeutenden Schaffensverteidigung. So ungemein wichtig und aufschlußreich für den Musikfreund ein solcher Zugang ist zum tönenden ewigen Werk unseres Klassikers, so bedeutungsvoll ist die führende Hand des Kenners, der das zerstreute Material zusammenfaßt, die Einzelaussage aus der Ganzheit ordnet, Brief und Schrift auf das Schaffen bezieht und deutet, kurz: in lektoral-redaktioneller Leistung aus den Zufälligkeiten der Briefe, der Vielheit der Schriften die Ganzheit und Einheit des Meisters in Persönlichkeit und Werk vor dem Musikfreund erstehen läßt. Der Herausgeber dieser Buchreihe hat hier eine Art von Klassiker-Biographie gefunden, die uns für den Musikliebhaber zweckmäßiger, lebendiger, aufschlußreicher erscheint als jede andere, weil die Meister selbst zu uns sprechen. Die geistige Leistung des Autors in der Auswahl des Wesentlichen, der anregenden Stoffanordnung oder grundsätzlichen Einleitung und den erhellenden biographischen und kritischen Erläuterungen steht nicht zurück vor jeder anderen Biographie.

Ein Muster-, ein Meisterbeispiel der Sammlung ist die Arbeit des bekannten Wagnerforschers Alfred Lorenz (München). Man liest diese umfassende, meisterlich ausgewählten und geordneten, wissend und bekennerisch glossierten Bände ausgewählter Schriften und Briefe des großen Bayreuthers wie einen Roman; als das Schicksalslied eines großen Deutschen, eines genialen Schöpfers, der deutschen Musik schlechthin. Für den Nichtfachmann ist es unmöglich, gleiche Kenntnis und Erkenntnis zu schöpfen aus der ihn verwirrenden Fülle der 16 Bände Ges. Schriften und 6000 Briefe Wagners. Das vorliegende Werk in seinen zwei handlichen (und charaktervoll bebilderten) Bänden versagt dem nach Werk-, Persönlichkeits- und Weltbild des Genies Wißbegierigen nichts Wesentliches.

Es ist Lorenz dabei besonders hoch anzurechnen, daß er sich keineswegs auf das Anekdotische des Genielebens, das Ästhetische des Geniewerkes begrenzt (in der Auswahl wie in der erläuternden Ordnung und Zwischenbemerkung), sondern die Synthese, das letzte Bekenntnis der Genieerscheinung wirksam werden läßt als geistige Führung der Nation, Erneuerung der Menschheit. „Denn Wagner wollte nicht bloß Künstler sein, sondern Umgestalter der ganzen Menschheit. — Er konnte seine Gedanken nur schriftlich niederlegen. Und wer davon erfahren will, muß sich die Mühe nehmen, die Schriften zu lesen. Diesen Weg möchte unser Buch erleichtern. Wer es durchgearbeitet hat, wird aber mit Freude empfinden, daß tiefe Gedanken über Sozialismus, Volksgemeinschaft, Volkswehr, Vaterlandsliebe, Kolonien, Kultur das traumhafte Wunschbild Richard Wagners erfüllt haben."

Alfred Lorenz, der bereits so entscheidend Bedeusames zum „Formprobelm Wagner" beitrug und der bei diesem Werk auch zu einer überaus glücklichen Anwendung seiner „Generationslehre" zu beglückwünschen ist (ebenso lebendig fesselnd wie

anschaulich ordnend hat er den gewaltigen Stoff des Wagnerschrifttums in zehn „Lebenswellen" rhythmisiert), erzeigt sich mit dieser Gesinnung (der Lebensverpflichtung alles Musischen in der Schicksalsgemeinschaft Volkheit) als ein wahrhaft „moderner" Musikgelehrter, als ein Musikgelehrter unserer Zeit, neuen Geistes.

Der Verfasser wünscht, mit seiner Arbeit auch der Jugend besonderen Dienst zu tun; sein Buch ist dazu außerordentlich berufen. Wer dieses genialen Ringens Kampf erkannt hat, wird zum Kampf gegen alles Ungeformte, Ungebändigte, Kleine und Persönliche entflammt und geleitet sein. Und selbst für den, dem nichts daran liegt, vor dem Besuch einer „Meistersinger"- oder „Tristan"-Aufführung das gewaltige, ichvernichtende Werden dieser Ewigkeitswerke aus dem heldischen Epos dieser Briefe und Bekenntnisse erlebnis-erschüttert zu erfahren —, selbst für den, der sich für „amusisch", „unmusikalisch" hält, ist dieses Buch von dokumentarischen Wert: „Ein so großes Leben mit seinen unaufhörlichen Kämpfen und Aufregungen, Triumphen und Rückschlägen bis zum endgültigen Siege muß jeder Deutsche kennen." — Und es ist Lorenz aufs allerbeste gelungen: „durch Einstellen der Linse auf die entscheidenden Flächen die Gestalt dieses wahren Helden deutscher Geisteskultur ins rechte Licht zu setzen."

Walter Berten.

Fritz Reusch: Musik und Musikerziehung. Verlag A. W. Zickfeld, Osterwieck u. Berlin, 1938. 66 Seiten.

Auf keinem Gebiet ist der Zusammenprall der alten und jungen Generation, überlebter und neu aufsteigender Gedanken so stark wie in der Musikerziehung. Es ist dem Verfasser gelungen, den Umbruch auf diesem Gebiete als eine unmittelbar mit dem politischen Geschehen verbundene Bewegung darzustellen und das vielfältige neue Musikleben in einer klaren Ordnung zu sehen und zu zeigen. Den ewig alten Musikern, immer noch in Haltung und Geist in der bürgerlichen Musikübung des 19. Jahrhunderts befangen, muß nun endlich dämmern, daß der Nationalsozialismus Musik als eine politische Macht sieht und sie als solche auch in das Leben des Volkes eingesetzt zu sehen wünscht. So geht es im Grunde um eine innere Umwandlung des Musikers und Musikerziehers, und wie wenig Musikanten haben politisch gedacht! Sie werden sich jetzt zum Umlernen aufraffen müssen. Es bedeutet das nichts weiter als eine neue Lebensgestaltung, zu der man sich rückhaltlos bekennen, in ihr drin stehen muß, um mitwirken zu können. Nur so werden alle Zweige der Musikerziehung: Chorgesang, Gemeinschaftssingen, Hausmusik, Fest und Feier, Musiklehre und Schulmusik von einer neuen Triebkraft beseelt werden. Das Buch ist für jeden Musikerzieher trotz seiner nur theoretischen Ausführung ein guter Ausgang. Wer es recht liest, wird manche gute Anregung für seine Arbeit daraus ziehen.

Walter Pudelko.

Erich Valentin: Richard Wagner, Sinndeutung von Zeit und Werk. Gustav Bosse, Regensburg, 1938. 286 Seiten.

Das Buch ist als Band 55/57 der Reihe „Von deutscher Musik" im Bosse-Verlag, Regensburg, erschienen. Es stellt einen Versuch dar, Richard Wagners Werk und Persönlichkeit in ihrer zeit- und geistesgeschichtlichen Verankerung zu sehen und zu deuten. Der Verfasser kennzeichnet sein Vorhaben selbst in seinem einführenden Kapitel: „Es ist ein Fehler aller, auch der besten Wagnerbiographien, daß sie Wagners biographische und künstlerisch-weltanschauliche Entwicklung stets nur an den Ereignissen orientieren, die unmittelbar in seinen Lebenskreis eindrangen, das große Geschehen aber achtlos und blind übergehen."

Angesichts der wachsenden Flut eines Wagner-Schrifttums von zum großen Teil sehr ungleichem Wert ist jeder Versuch zu objektiver Deutung aus Werk und Kunstanschauung zu begrüßen. Valentin hält sich freilich fast ausschließlich an die Bekenntnislinie. Er zeichnet den großen Bayreuther als Künder höchster Wunschbilder und Leitziele, als Gesellschaftskritiker, Ankläger des 19. Jahrhunderts, schließlich als allgemein politischen Wegbahner und Überwinder des zeitbeherrschenden Materialismus. Diese Wendung Wagners wider das 19. Jahrhundert, die Wagner einst die Bundesgenossenschaft Nietzsches eintrug, ist nun allerdings keine neue Entdeckung Valentins. Auch ist die so gewonnene Perspektive keineswegs erschöpfend. Diese Zusammenstellung der ins Künftige weisenden, kritisch-transzendentalen, revolutionären Schaffensantriebe bedürfte dringlich einer Ergänzung durch die wirklichkeitsträchtigen und wirkungsmächtigen der Zeit und Umwelt verbundenen Impulse. Und nur aus der Zusammenschau beider Bezirke ergäbe sich so etwas wie ein Gesamtbild von der künstlerischen und menschlichen Bedeutsamkeit des Bayreuthers.

Valentin zieht großenteils nur literarisch-textliche Zeugnisse, kaum musikalische heran. Die Einspurigkeit des Zugangsweges erklärt zum nicht geringen Teil die Begrenztheit der so gewonnenen Einsichten.

Werner Danckert.

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

Die Schallplatte kann dem Musikfreund auch bei den klassischen Meistern den Weg zu den weniger bekannten Meisterschöpfungen zeigen. Hier muß Beethovens 2. Sinfonie in der Wiedergabe des Brüsseler Belgischen National-Orchesters genannt werden. Erich Kleiber, der seit Jahren aus den deutschen Konzertsälen verschwundene Vorkämpfer umstrittener und zersetzender neuer Musik, erweist sich als ein hervorragender Beethoven-Dirigent. Mit größter Sorgfalt sind alle Stimmen von Bedeutung plastisch hingestellt. Er verbindet ein sehr bewußtes Musizieren mit einem starken, überzeugenden Temperament, das die klar vor den Hörer gestellten Teile zu einem großen Organismus zusammenrafft. Die Kraft der Musik Beethovens kommt in dieser spritzig-graziösen Aufführung überall zur Geltung. In dem Brüsseler Orchester steht Kleiber ein Klangkörper zur Verfügung, der die größtmögliche Präzision und Durchsichtigkeit auch im schnellsten Zeitmaß wahrt. Es ist die vollkommenste der uns bekannten Plattenaufnahmen von Beethovens Zweiter.

(Telefunken E 2485/2488.)

Das Cellokonzert von Robert Schumann gehört zu dem kleinen Kreis der Solowerke für das Instrument, die sich in den Konzertsälen einen unerschütterlichen Platz erobert haben. Die herrliche Schöpfung Schumanns erscheint nun erstmalig auf Schallplatten. Man hat dabei Gelegenheit, die Vorzüge Ludwig Hoelschers zu bewundern, der heute in die Reihe der besten Meister seines Instruments gestellt wird. Hoelscher vermag die schönen Kantilenen Schumanns ebenso zwingend zu gestalten wie das virtuose Figurenwerk. Da der Celloklang den Mikrophonerfordernissen stets sehr entgegenkommt, liegt hier eine in jeder Hinsicht fesselnde Plattenfolge vor. Bemerkenswert ist Joseph Keilberth, der junge Karlsruher Generalmusikdirektor, als Dirigent des Werkes, bei dem das Orchester der Berliner Staatsoper hervorragend spielt.

(Electrola DB 4520/4522.)

Eine Aufnahme exotischen Charakters ist Ravels Spanische Rhapsodie. Die große Orchestrierungskunst kann gerade hier bei der rhapsodischen, formal freien Anlage vorteilhaft in Erscheinung treten. Das Werk trägt die charakteristischen Züge der französischen Stimmungskunst und zeigt die Querverbindung zu Debussy deutlich. Das Pariser Colonne-Orchester spielt unter Pierné ausgezeichnet. Störend ist das laute Nadelgeräusch.

(Odeon O—7882/7883.)

Debussys Suite Bergamasque für Orchester ist eins der großen Meisterwerke des französischen Impressionismus. Auch wir finden zu dieser Musik mühelos Zugang. Leopold Stokowski und das Philadelphia-Orchester lassen den Satz „Claire de lune" mit der klanglichen Feinheit erklingen, die den Ruhm des Orchesters begründet hat.

(Electrola DA 1634.)

Wir zeigten kürzlich den Anfang der Orchestersuite aus Mussorgskis „Boris Godunoff" an, gespielt vom Philadelphia-Orchester unter Leopold Stokowski. Die Suite erstreckt sich über sechs Plattenseiten und darf als eine der Formen angesprochen werden, die an Stelle der künstlerisch undiskutablen Opernfantasien üblichen Schlages treten können. Hier sind jeweils in sich geschlossene Teile des Werkes nebeneinandergestellt. Die klangliche Farbigkeit des Philadelphia-Orchesters ermöglicht eine ungemein eindringliche Wiedergabe der genialen Musik Mussorgskis.

(Electrola DB 3244/46.)

Webers „Aufforderung zum Tanz" gehört in der Instrumentierung von Berlioz zu den meistgespielten Schöpfungen der leichteren Muse. Alois Melichar sorgt mit der Berliner Staatskapelle für eine zündende Wiedergabe. Die Aufnahme ist in jeder Weise mikrophongemäß gelungen.

(Odeon O—7844.)

Die Ballettmusik aus Gounods „Margarete" ist in ihrer vitalen Rhythmik und der kontrastreichen Instrumentierung sehr für die Schallplatte geeignet. Robert Heger stellt die Feinheiten der Partitur mit der Berliner Staatskapelle mit sicherer Hand heraus. Die Wiedergabe ist von Temperament erfüllt.

(Odeon O—7843.)

Wenn ein Künstler vom Range Leopold Reichweins die Ouvertüre zu „Mignon" mit dem Wiener Staatsopernorchester spielt, kann man sicher sein, daß alle Vorzüge der Partitur ins beste Licht gerückt werden. Es ist gehobene Unterhaltungsmusik im guten Sinne.

(Odeon O—7875.)

Dasselbe gilt von Flotows Ouvertüre zu „Alessandro Stradella", für deren Schönheiten sich Robert Heger eingesetzt hat. Die Sauberkeit der schwungvollen Aufnahme ist bestechend.
(Odeon O—7880.)

Der polnische Pianist Raoul Koczalski spielt Chopin mit einer Versenkung und technischen Überlegenheit, wie es die Beschäftigung mit den Werken ein Menschenalter hindurch mit sich bringt. Eine Folge von Etüden aus op. 25 und drei Etüden ohne Opuszahl vermitteln ebenso einen Einblick in die Weite des Ausdrucks bei Chopin wie in die Darstellungskraft des Meisterpianisten Koczalski. Höchste klangliche Klarheit zeichnet seinen Vortrag aus. (Grammophon LM 67 244/67 245.)

Zwei Genrebilder für Klavier von Walter Niemann (Tupmans Walzer und Italienische Straßensänger) erfahren durch den Komponisten eine delikate und beschwingte Deutung. Es sind musikalische Charakterstücke von Niveau.
(Odeon O—26 238.)

Auch einen der schönsten Johann-Strauß-Walzer legt Melichar in einer gediegenen Neuaufnahme vor: „Sphärenklänge." Der leuchtende Streicherklang der Berliner Philharmoniker gibt der Wiedergabe eine eigene Note.
(Grammophon EM 15 200.)

Anny von Stosch singt zwei Mozart-Arien aus Figaro und Zauberflöte mit gepflegtem Sopran, der aber nicht immer gleichmäßig anspricht. Robert Heger begleitet mit der Berliner Staatskapelle.
(Odeon O—26 166.)

Schuberts Frühlingstraum aus der Winterreise muß sich eine anfechtbare Einrichtung für Geige, Klavier und Bariton gefallen lassen. Willi Domgraf-Faßbaender singt überlegen und in einwandfreier Auffassung. Künstler seines Ranges sollten unbedingt auf Originalfassungen klassischer Liedkunst bestehen.
(Odeon O—7824.)

Bei Electrola ist Puccinis „La Bohème" vollständig herausgekommen. Eine Auswahl der besten italienischen Künstler mit Gigli an der Spitze sind die Sänger, ein unbekannter Dirigent, Umberto Barettoni, leitet das Ganze umsichtig und mit straffer Hand. Orchester und Chor der Mailänder Scala haben beträchtlichen Anteil an dem ausgezeichneten Eindruck, den diese Opernaufnahme hinterläßt. Uns liegen von den insgesamt 13 Platten die abschließenden vier vor, die vom Ende des 3. Bildes bis zum Schluß reichen. Man erlebt ein Fest schöner Stimmen, denn neben Gigli als Rudolf stehen Afro Poli, ein prächtiger Marcel, Licia Albanese, eine ausgezeichnete Sopranistin als Mimi und Tatjana Menotti als lebendige Musette. Es ist genußvoll, die beschwingte Aufführung mit der Partitur zu verfolgen. Aber auch der Opernfreund wird beim bloßen Hören seine Freude an der gewissenhaften Aufnahme haben. Akustisch sind noch nicht alle Fragen letztlich einwandfrei gelöst, ohne daß sich an dem günstigen Gesamteindruck dadurch etwas ändert. (Electrola DB 3457/3460.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Der Kongreß „Singen und Sprechen" in Frankfurt

Kein Teilnehmer konnte sich über mangelnde Vollständigkeit dieser auf alle Gebiete von Stimme und Sprache bezogenen Generalschau beschweren! Wohl aber wäre das Ausland noch stärker vertreten gewesen, wenn man den Eröffnungstermin nicht so kurz nach der Münchener Freizeitkonferenz festgesetzt hätte, und auf diese Anziehungskraft müssen unsere derzeitigen internationalen Tagungen aus kulturpolitischen Gründen weit mehr bedacht sein als früher!
Zweierlei machte sich als erfreulicher Neubeginn auf diesem Kongreß fühlbar: einmal das Streben nach engerer Zusammenarbeit aller im Dienst von Sprache und Gesang stehenden Vertreter mit den wissenschaftlichen Forschern, anderseits der Wille, die Gesamtheit des Volkes an den Segnungen einer solch gegenseitig befruchtenden Arbeit teilhaben zu lassen.
Aufschlußreiche, zum Teil neuartige Untersuchungen über Bau und Funktion der Stimmwerkzeuge wurden geboten. Da gab Prof. F. Trendelenburg einen Überblick über die physikalischen Forschungen an Sprachlauten. Aufsehen erregte der Melodienschreiber Prof. Grützmachers, der in seiner Aufzeichnung der Tonhöhenbewegungen von Sprache und Gesang ungeahnte Möglichkeiten er-

öffnet, wie Prof. Heinitz erwähnte, etwa für die Erschließung des Chinesischen oder der Sprache einzelner Negerstämme, wo ein Wort in verschiedener Tonhöhe seine Bedeutung ändert. An Hand von Schallplatten, deren Wichtigkeit in der Kunsterziehung auf dem Kongreß vielseitig erörtert wurde, wies Bose nach, daß nach dem verschiedenen Bau der Stimmwerkzeuge die Rassen sich nach ihrem Vortragsstil unterscheiden lassen. Eine segensreiche Arbeit leistet heute die allen Volkskreisen zugängige Stimmdiagnose und -heilung. Wieweit Stimmveränderungen auf klinischem Wege, beispielsweise durch Hormonzufuhr, behoben werden können, legte Prof. Gutzmann dar. Man konnte mit Genugtuung wahrnehmen, wie auch hier von seiten der Sprech- und Gesangserzieher eine verständnisvolle Zusammenarbeit mit dem Halsarzt gewünscht wird. Und nun wurde die Fülle von Wegen und Mitteln besprochen, die auf Behandlung des Atems, des Kehlkopfes und Ansatzrohres ausgehen, wobei von Registerproblemen (Martienssen-Lohmann, W. Trendelenburg), von ruhigem, tiefem Kehlkopfstand (H. Horn), Belkanto, Stützen und Stauen (Forchhammer), Stimmansatz, Intonation u. ä. die Rede war. Daß hier immer noch eine oft heillose Uneinheitlichkeit der Begriffe und Vorstellungen herrscht, ging aus den fruchtbaren Diskussionen hervor. Der Hinweis Emges auf die Erkenntnisse der alten Meisterschulen und vor allem Trommers Vorschlag zur Beseitigung dieser „Sprachenverwirrung" von einer zentralen Stelle aus stellten Bemühungen um einen Ausweg dar. Wieweit in Kompositionen bald das Wort, bald das musikalische Element vorwaltet, untersuchten die Vorträge von Prof. Müller-Blattau, Prof. Osthoff und Dr. Goslich.
Heftig umstritten war die Frage, ob „Autoren- oder Rezitatorenabende", wobei Frhr. von Münchhausen die Autorenseite vertrat, während Prof. Weller sich gegen das oft werkschädigende Überhandnehmen rezitierender Dichter wandte. Sehr temperamentvolle Fürsprecher fanden auch die Gebiete Bühne, Film und Funk. Die zeitgemäße, monumentale Freilichtbühne (Niedecken-Gebhard und Budde) hat den Raumakustikern (Prof. Meyer und Michel) neue Aufgaben gestellt und die Heranbildung eines sprechkünstlerisch ausgezeichneten Darstellertyps notwendig gemacht. Überhaupt betonten die anwesenden Theaterfachleute übereinstimmend das ernsthafte Bemühen der heutigen Bühnenarbeit, einen durch künstlerisch verantwortungsbewußte Auslese gefundenen Opernnachwuchs sprech- und gesangstechnisch und darstellerisch zu werktreuer Wiedergabe heranzubilden.
Über die Anforderungen an den Einzelsprecher und -sänger hinaus wurde auch allen Fragen der künstlerischen Gemeinschaftsarbeit ein bedeutender Anteil gewährt: das Sprechen und Singen der Jugend (Prof. Roedemeyer), der Studentenschaft, in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", in der Schulmusik, in der Dr. Miederer dem Gesang wieder eine Vorzugsstellung anwies, und in dem in der Gegenwart besonders betonten, völkerverbindenden Unterricht an Ausländer. Daß auch im Ausland ein Suchen nach Gemeinsamkeit wachgeworden ist, ging aus Beiträgen von Dr. Frans (Haag), Dr. Warde (London), Dr. Wicart, dem Leiter des Institut vocal universel (Paris), De Grandis (Mailand) u. a. hervor. Versteht sich, daß auch der Funk heute mehr als früher teilnahm, um von den gesteigerten technischen und künstlerischen Leistungen im Dienste des Mikrofons zu überzeugen (Dr. Glasmeier und Stoffregen)!
Im musikwissenschaftlichen Institut zeigte man eine betriebsfertige Sendeeinrichtung und alle nennenswerten Verbesserungen in akustischen Geräten. Neben Festvorstellungen und geselligen Veranstaltungen erlebten wir eine eindrucksvolle künstlerische Weihestunde, in der die Regensburger Domspatzen mehr vermochten als so manch wortreicher Vortrag dieses harmonischen, gewinnbringenden Kongresses, der unter der umsichtigen Leitung Prof. Donischs und unter der Schirmherrschaft von Dr. Goebbels stand.

Gottfried Schweizer.

Aus den Berliner Opernhäusern

Jede Neuinszenierung von C. M. v. Webers „Euryanthe" läßt unweigerlich das Textproblem in seiner ganzen Schärfe hervortreten, denn diese Oper, die nach dem Willen Webers im „vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste" die große romantische Oper werden sollte, krankt an der anscheinend unheilbaren Wunde einer gänzlich unzulänglichen Operndichtung. In der ersten Neuinszenierung des Deutschen Opernhauses wurde nun durch die Neufassung von Franz Benecke, auf die sich die Inszenierung von Alexander d'Arnals im wesentlichen stützte, zu den zahlreichen Rettungsversuchen des Chezy-Weberschen Textes ein neuer gefügt, dem es vor allem um die gelungenere Motivierung und Lösung des unseligen Ring-Geheimnisses zu tun ist. Aber trotz aller dramaturgischen Geschicklichkeit bleibt die anscheinend unüberbrückbare Kluft zwischen Text und Musik bestehen, die Musik allerdings ist jedesmal aufs neue eine Offenbarung. Packt sie

jeden Hörer mit der Unmittelbarkeit ihrer melodischen Kunst und dramatischen Glut, mit dem Reichtum ihrer Formen, mit dem vollendeten Ausgleich zwischen Gesang und Orchester, so empfindet das stilistisch geschulte Ohr noch im besonderen ihre musikalische Zeugungskraft, die sich in zahlreichen, oft beinahe handgreiflichen Verbindungsfäden zur späteren Musikdramatik, namentlich zu der Kunst Richard Wagners äußert.

Die Aufführung im Deutschen Opernhaus arbeitete neben der möglichsten Verdeutlichung der Handlung diese innere musikdramatische Linie klar heraus, vor allem in der zügigen, schwungvollen und feinfühligen musikalischen Leitung Arthur Rothers, der mit dem Orchester eine vorbildliche Leistung vollbrachte. Auf der Bühne standen neben Constanze Nettesheim, einer durch lyrische Sopranschönheit ausgezeichneten Euryanthe, und dem ritterlichen Adolar Hans Fidessers Elsa Larcén als Eglantine und Wilhelm Schirp als Lysiart durch eindrucksvolle Stimmgewalt im Mittelpunkt. Auch der Chor, dem in der Euryanthe eine bedeutungsvolle Aufgabe zufällt, verdient eine besondere Hervorhebung (Leitung: Hermann Lüddecke).

Mit der Berliner Erstaufführung von Lortzings „Prinz Caramo" setzte das Deutche Opernhaus seine Bestrebungen eines volksnahen Spielplans fort. Schon die Mannheimer Uraufführung der Neubearbeitung von Georg Richard Kruse, dem verdienten Altmeister der Lortzing-Forschung, hatte im vorigen Jahre erwiesen, daß dieses nach „Zar und Zimmermann" entstandene Werk eine willkommene Bereicherung des deutschen Opernspielplanes darstellt. Das einst mit höchstem künstlerischen Ehrgeiz von Lortzing geschriebene Werk, das ursprünglich „Caramo oder Das Fischerstechen" hieß, rechnete der Meister selbst zu den besten Kindern seiner Muse, und er hat es nie verwinden können, daß diesem Stück die deutschen Opernbühnen nicht den ihm gebührenden Platz gönnten. Zwar hat es nicht die melodische und dramatische Unmittelbarkeit des „Zaren" oder die Feingliedrigkeit des „Wildschütz", auch krankt die Handlung, eine lustige Verwechslungskomödie mit dem Rollentausch von Prinz und Fischer, an einer gewissen Dünnblütigkeit, trotzdem aber ist es — zumal jetzt in der dramatisch gestrafften Fassung Kruses — in der Fülle seiner dankbaren Musikstücke ein vollgültiges Lortzing-Werk mit einer ergiebigen Bühnenkomik und einem feinen musikalischen Humor.

Die Aufnahme im Deutschen Opernhaus war begeistert. Hans Batteux' Inszenierung sorgte für kräftige Farben und Wirkungen, denen Benno von Arent den lebensvollen bunten Bühnenrahmen gab, das Orchester unter Walter Lutzes Stabführung spielte mit Elan, und die Darsteller waren erfolgreich um die Belebung der dankbaren Lortzing-Rollen bemüht: Gertrud Pfahl als koloraturgewandte Diana, Lore Hoffmann als liebliche Fischersbraut Angela, Hans Wocke als echter und Willi Wörle, der gegen eine spürbare Indisposition ankämpfte, als Pseudoprinz Caramo. Alle Bühnenkomik und namentlich alle parodistischen Elemente der Oper sammelten sich in Eduard Kandls prachtvoll trotteligem Marquis von Farambolo, und die Garde des Balletts unter Rudolf Köllings Leitung wetteiferte in wirbelnden und anmutig bewegten Tänzen.

★

Mit Rossinis „Barbier von Sevilla" ging die Staatsoper in die neue Spielzeit. Die Aufführung wurde von einem zielbewußten Regiewillen bestimmt, indem Hanns Friederici den letztlich nur den Italienern erreichbaren Nationalstil der Buffa in die Sphäre einer allgemeineren Bühnenkomik umsetzte. Handfeste und burleske Lustspielwirkungen belebten die gelockerte, sogar die Pantomime in den Darstellungsstil einbeziehende Aufführung, und eine Riesentreppe im Studierzimmer Bartolos (Bühnenbildner Benno von Arent) gab Gelegenheit zu mancherlei Späßen, über denen sich dann im wirkungsvollen Gegensatz die Melodiebögen der Koloraturarien wölbten. Als Rosine gab Erna Berger wieder einen neuen Beweis ihrer einzigartigen Kehlfertigkeit und Gesangskunst. Eine besondere Überraschung bereitete sie den Hörern mit der auf ihre Anregung von Werner Egk neu komponierten Gesangseinlage, die über einem alten Wiener Strophenlied arioses Zierwerk entfaltet. Als Figaro dürfte Willi Domgraf-Faßbaender heute wohl kaum zu übertreffen sein. Sein Barbier war stimmlich und in temperamentvoller Spiellaune eine Meisterleistung. Auch Eugen Fuchs als Bartolo ließ seinen nie versagenden Bühnenhumor kräftig aufleuchten, während sich Gino Sinimberghi als Almaviva mehr auf Falsettkünste beschränkte. Mit Wilhelm Hiller als Basilio und Margarethe Arndt-Ober als Marzelline erhielt die von Robert Heger mit federnder Musikalität geleitete Aufführung die gewohnte künstlerische Abrundung.

★

Für die Volksoper hatte die Uraufführung der Neufassung der vor rund 30 Jahren entstandenen Oper „Katjuscha" von Franco Alfano eine besondere Bedeutung, einmal, weil es ihre erste Uraufführung überhaupt war, dann aber auch, weil dadurch die engen kulturellen Beziehungen

zwischen Deutschland und Italien erneut unterstrichen wurden, denn Alfano, der Puccini-Freund und bedeutsame Meister der älteren italienischen Komponistengeneration, steht auch in der musikpolitischen Arbeit seines Landes in der vordersten Reihe. Für die Aufführung in der Volksoper hatte er keine Strukturänderungen seines Werkes vorgenommen, sondern sich im wesentlichen auf die Überholung der Instrumentation beschränkt. Textlich hatten Erich Orthmann und Hans Hartleb durch Striche und Umstellungen einen dramaturgischen Erneuerungsversuch unternommen, ohne jedoch die episch bestimmte Handlung wirklich dramatisch schlagkräftig machen zu können. Diese Geschichte des in die Tiefen des Lebens absinkenden und sich zum Schluß doch läuternden Mädchens Katjuscha bleibt ein spröder Opernstoff. Sie teilt darin das Schicksal vieler dramatischer Romane, in diesem Falle von Leo Tolstojs „Auferstehung". Trotzdem hat sich die „Katjuscha" in Italien die Bühne erobert, und auch bei ihrer jetzigen Berliner Aufführung fand sie lebhafte Zustimmung, denn Alfano ist ein Könner, der selbst diesen schwierigen, düster lastenden Stoff mit musikalischer Kultur und einer technisch ausgereiften Handschrift meistert. Der Einfluß Puccinis und das Verismo ist unverkennbar, aber in den herberen Linien, in dem Verzicht auf die wirklich eingängliche Melodie bei aller Sanglichkeit, in der durchsichtigen und auch im Affekt maßvollen Orchestersprache zeigt sich doch unverkennbar der Eigenstil Alfanos.

Die Aufführung in der Volksoper war ein neuer starker Leistungsbeweis dieser zielbewußt geleiteten Bühne. Erich Orthmanns Stabführung zeugte von völliger Vertrautheit mit dem Wesen italienischer Opernkunst, und Hans Hartlebs Inszenierung traf glücklich die Mischung aus krasser Realistik und feiner Stimmungskunst, die den Charakter des Werkes bestimmt. Die besten Sänger der Volksoper, voran Emmy Stoll als Katjuscha und der entwicklungsfähige Tenor Franz Klarwein als Dimitri, dazu der klangfrische Chor unter Leitung von Ernst Senff waren hingebend und erfolgreich um eine Aufführung bemüht, die nicht nur den vollen Beifall des Hauses, sondern auch ihres anwesenden Schöpfers fand.

Hermann Killer.

Das neue Kölner Opernhaus

Der Umbau des Kölner Opernhauses hat das innenarchitektonische Gesicht des von Moritz errichteten Theaters so vollkommen verwandelt, daß man in diesem Falle schon mit Recht von einem Neubau sprechen darf. Wohl ist, von einigen Retuschen abgesehen, die äußere Fassade geblieben, aber das Innere des geräumigen Hauses ist eine Neuschöpfung, die in ihrer Großzügigkeit und in ihrer Wertarbeit ihresgleichen sucht. In der Rekordzeit von drei Monaten wurde die Arbeit von etwa 450 Arbeitern in ununterbrochenen Tag- und Nachtschichten durchgeführt. Der Architekt Erich Mewes hatte zunächst den stuck- und gipsgeschmückten Jugendstil von den Wänden zu entfernen. Er hat diese Säuberung so gründlich besorgt, daß von dem Inneren kaum mehr als die Eisengerüste übrigblieben. Dann wurden die Schildgewölbe der Decke heruntergezogen, die Brüstungen der einzelnen Ränge vorgeschoben und die Bühnenöffnung etwas niedriger gefaßt. Der neue Bühnenrahmen, der von dunkelgoldenen Rippen eingefaßt wird, verlangte die Entfernung der Proszeniumsloge, die wiederum eine Umgestaltung des Orchesterraumes bedingte. Er wurde einen Meter tiefer gelegt, teilweise überdacht und so weit vergrößert, daß in ihm 115 Musiker Platz haben.

Was dem neuen Zuschauerraum die festliche Intimität und repräsentative Würde verleiht, ist neben der in schlichten, edelgeschwungenen Linien gehaltenen Architektur der harmonisch aufeinander abgestimmte Dreiklang der Farben Gold, Rot und Elfenbeingrau, der jeder billigen und übertriebenen Ornamentik entraten kann. Das Deckengemälde von Prof. Seuffert wurde von seinem Schöpfer dem neuen Gesicht des Hauses entsprechend überarbeitet und fast pastellartig aufgehellt. Besonders gelungen ist auch die Neugestaltung der Wandelgänge, die durch den Münchener Professor Sepp Frank mit pathosgesättigten Figuren (Harfenspieler, Sänger, Pegasus u. a.) geschmückt wurden.

Die Eröffnungsfeier des Kölner Opernhauses wurde eingeleitet durch die Uraufführung der

„Festlichen Musik" für großes Orchester und Orgel, Op. 13, von Eugen Bodart. Sie verdankt ihre Entstehung einem Auftrag von Reichsminister Dr. Goebbels als Festmusik für Staats- und Parteitage und liegt in der Ausnützung stärkster Klangmittel und -möglichkeiten auf der gleichen Linie wie Richard Strauß' „Festliches Präludium". Der Opernkomponist Bodart meldet sich in der ostinaten Rhythmik des dreiteilig gegliederten Werkes ebenso eigenpersönlich wie der Lyriker in der eingängigen Thematik und in den Dialogen zwischen Orgel und Orchester. Wenn am Schluß bei der Rückkehr zum lapidaren Hauptthema ein Sonderchor von zwölf Trompeten über das Orchester die Fanfaren türmt, hat die Festmusik eine Gipfelung voll Fülle und Klang erklommen. Unter der Leitung des Komponisten fand das in bestem Sinne klangdekorative Werk starken Widerhall.

Dann teilte sich der Vorhang über Wagners „Rheingold", das in der bayreuthverbundenen Inszenierung des Generalintendanten Alexander Spring, in der in Licht und Farbe gleich lebendigen Bildgestaltung durch Alf Björn und in der breiten Anlage der Musik durch Fritz Zaun eine wahrhaft festspielmäßige Wiedergabe erfuhr. Die Aufführung, die das vielgerühmte Kölner Ensemble und das hervorragende Orchester in der Beherrschung des Wagnerstils als berufene Mittler zeigte, empfing durch das Gastspiel des Bayreuther Alberich besonderes Gewicht. Robert Burg von der Dresdner Staatsoper ließ bei aller wilden Dämonie auch die tragischen Zwischentöne dieser Gestalt aufleuchten. Als Erda und Floßhilde führte sich die ungarische Altistin Gisela Thury vielversprechend ein.

Friedrich W. Herzog.

„Daphne" von Richard Strauß

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper

Wenige Monate nach der Münchner Aufführung des „Friedenstages", der Clemens Krauß und Viorica Ursuleac gewidmet ist, kam nun in Dresden der andere Einakter, die Karl Böhm gewidmete „Daphne", heraus. Straußschen Uraufführungen haftet seit je eine eigene Atmosphäre an, und so fand das Werk des fast fünfundsiebzigjährigen Meisters auf Anhieb einen ungewöhnlichen Widerhall in der ganzen Welt.

Musikalisch hat Strauß alles das erfüllt, was nach dem „Friedenstag" erwartet werden durfte. In München war man allgemein überrascht über die Jugendfrische, die aus dem Werk des im Greisenalter stehenden Künstlers wehte. Weder im Einfall noch in dem Schwung der Verarbeitung spürt man das Alter. Im Gegenteil: Strauß hat das Gleichmaß der letzten Werke offenbar überwunden und sich selbst erneuert. Dasselbe konnte man jetzt in Dresden feststellen. Dem Textbuch der neuen Oper entsprechend — die eine Spieldauer von einer Stunde vierzig Minuten hat —, stehen die Solostimmen im Vordergrunde. Sie gelangen zu großartiger Wirkung in breit angelegten, denkbar geschlossen aufgebauten Szenen einzeln oder in Duetten. Nur an wenigen Stellen weitet sich der Satz zu einem Ensemble, und auch der Chor spielt nur eine untergeordnete Rolle. Einige Motive ziehen sich durch die ganze „bukolische Tragödie", wie Strauß sein Werk nennt. Dadurch wird die Einheit der Musik gewahrt, die im übrigen mit einem so verschwenderischen Reichtum ausgestattet ist, daß man alle Schönheiten beim ersten Hören unmöglich erfassen kann. Das Orchester entfaltet Reize des Klanges und charakteristische Wirkungen, die selbst bei Strauß ungewöhnlich sind. Die melodischen Linien sind so weit geschwungen, wie sonst allenfalls in der „Frau ohne Schatten". Die innere Spannung der Musik ist außerordentlich. Trotz des Aufwandes, der hinsichtlich des Orchesterapparates getrieben wird, hat Strauß eine höchste Verfeinerung seiner Schreibweise erzielt, die man als Kammermusizieren mit großem Orchester bezeichnen kann. Das wird allerdings eine große Klippe für viele Dirigenten sein! Die sangliche Führung der Singstimmen, die überall klar hervortreten, ist bei Strauß eine Selbstverständlichkeit. Man wird berauscht von der Schönheit und dem Wohlklang, den der Meister von Anfang bis Ende ausbreitet. Man wird die „Daphne" als eine Bereicherung der deutschen Opernliteratur und der deutschen Musik ansehen dürfen.

Bedenken kommen durch die Textvorlage, und sie sind so stark, daß sie kaum zu übersehen sind. Joseph Gregor hat die griechische Fabel, die in der Operngeschichte eine so große Rolle spielt, neu gefaßt — für Strauß sicher ausgezeichnet; aber vermag der Mensch von heute überhaupt einen Zugang zu Stoffen dieser Art zu finden, die lediglich als humanistischer Bildungsrest auf Verständnis rechnen können? Wer die Fabel oder den Grundriß des Geschehens nicht bereits kennt, wird den wort- und gedankenreichen Gesängen selbst in der besten Wiedergabe wohl schwerlich folgen können. Die Oper unserer Zeit ist eben im gleichen Maße von der Stoffwahl und der Stoffgestaltung

abhängig wie von der künstlerischen Kraft des Komponisten. Somit ist anzunehmen, daß die „Daphne" unabhängig von ihren musikalischen Werten — ebenso wie „Ariadne auf Naxos" — niemals eine Angelegenheit des deutschen Volkes werden kann, sondern in der Auswirkung auf eine mehr oder weniger schmale Schicht sogenannter Gebildeter beschränkt bleiben muß. Das steht jedoch nicht im Einklang mit den kulturellen Grundforderungen unserer Zeit, die in dem „Friedenstag" in anderem Grade erfüllt werden.

Daß die erste Oper überhaupt, die Daphne von Jacopo Peri, auf diesen Stoff zurückgriff und daß Heinrich Schütz, als er die erste Oper auf deutschem Boden komponierte, ebenfalls eine Daphne schuf, hat seine Ursache in dem Bildungsgut jener Zeit, die eine Erneuerung der Antike anstrebte. — Bei Gregor verläuft das Spiel in folgender Weise: Daphne, die Tochter des Fischers Peneios und der Gaea, bleibt dem Liebeswerben des Schäfers Leukippos gegenüber taub, weil sie sich der Natur mehr verbunden fühlt als den Menschen. Apollo, der Lenker des Sonnenwagens, wird von der Lichtsehnsucht Daphnes angezogen und entbrennt in heißer Liebe zu ihr. Er erscheint als Hirt verkleidet auf dem Fest der Rebe, das Dionysos verherrlicht. Daphne sieht in ihm einen Bruder. Im Zorn erschlägt Apollo dann den Nebenbuhler, aber er bricht damit auch Daphne das Herz, die nun seine Liebe ebenfalls zurückweist. Apollo fleht zu Zeus, der Daphne als das Symbol der Reinheit in einen Lorbeerbaum verwandelt. „Du berührst sie nur an den Stirnen, die Jünger des Gottes, die besten im Streite und edlen im Frieden!", so singt jetzt Apollo.

Für den Bühnenbildner bietet das Werk schwierige Aufgaben, denn bei gleichbleibender Szene erfolgen einige einschneidende Veränderungen. Adolf Mahnke hatte in Dresden eine Landschaft geschaffen, die Zweckmäßigkeit mit künstlerischer Geschlossenheit vereinigt. Problematisch blieb dabei noch der aufleuchtende und wieder im Dämmer verschwindende Götterberg Olymp, der sichtbar werdende Sonnenwagen und schließlich auch die Verwandlung der Daphne in einen leuchtenden, vor den Blicken der Zuschauer größer und größer wachsenden Lorbeerbaum. Max Hofmüller als Spielleiter ließ die Vorgänge auf einer durchaus realen Ebene verständlich werden. Den Löwenanteil an dem durchschlagenden Uraufführungserfolg hat Karl Böhm, der mit aller erdenklichen Sorgfalt das Musikalische vorbereitet hatte. Es gab ein Schwelgen im Klang, und doch verlor er die Linie nie aus dem Auge. Böhm und sein Orchester hatten einen großen Tag. Man erkannte das Orchester kaum wieder, das sich bei Aufführungen des Opernalltags manchmal in einem erschreckenden Zustand befindet. In dieser Verfassung kann es neben den besten seiner Art in Ehren bestehen.

Auf der Bühne stand im Mittelpunkt Margarete Teschemacher als Daphne. Ihre Stimme ist so kultiviert und so hervorragend geschult, daß die Künstlerin jede Wirkung damit bewußt erreichen kann. Die Schönheit des Organs ist überwältigend. Die schauspielerische Meisterung der Partie stand auf derselben überragenden Höhe wie die musikalische Erfüllung. Ein im Liebeswerben wie im Zorn gewaltiger Apollo war Torsten Ralf. Sein Nebenbuhler Leukippos ist — für Strauß ein ungewöhnlicher Fall! — gleichfalls Tenor — eine dankbare Aufgabe für den vortrefflichen Martin Kremer. Helene Jung konnte ihre stimmlichen Vorzüge in der sehr tief liegenden Altrolle der Gaea zeigen.

Ob die von Strauß beabsichtigte Koppelung der „Daphne" mit dem ganz anders gearteten „Friedenstag" günstig ist, muß die Zukunft erweisen. Wahrscheinlich wird die „Daphne" diese Nachbarschaft schlecht vertragen. Daß sie ebenso wie der „Friedenstag" den Weg über die Bühnen machen wird, ist nach dem Dresdner Erfolg anzunehmen.

Herbert Gerigk.

Oper

Leipzig: Das Neue Theater, das während der Sommerpause im Innern eine völlige Auffrischung erfahren hat und in der neuen Bestuhlung und Beleuchtung des Zuschauerraumes einen prächtigen und festlichen Anblick bietet, brachte als erste Neustudierung einen Ballettabend mit tänzerischen Erstaufführungen der sinfonischen Suite „Scheherazade" von Rimsky-Korsakoff und des „Feuervogels" von Strawinsky. Die vom Konzertsaal bekannte, rhythmisch und harmonisch fesselnde und in ein glänzendes Orchestergewand gefaßte Musik beider Werke

kommt erst auf der Bühne, wo sie durch die pantomimische Handlung ihre notwendige Ergänzung findet, zur rechten Wirkung. Dies gilt besonders von dem „Feuervogel" Strawinskys, der in diesem genialen Jugendwerk aus dem Quell urrussischer Volksmusik schöpft und bisweilen in einer Lyrik schwelgt, die er später zugunsten eines rücksichtslosen Realismus verlassen hat. Zwischen diesen Russen stand als heiteres Intermezzo die gleichfalls im Konzert öfters gespielte Tanzsuite (Antiche Danze ed Arie) von Ottorina Respighi, ausgedeutet in anmutig-galanten Tanzspielen. Das von Paul Schmitz („Feuervogel") und Gerhard Keil geführte Orchester ließ in virtuosem Gelingen die Schönheiten dieser Partituren aufleuchten; auf außerordentlicher Höhe zeigte sich die Ballettgruppe der Oper unter Leitung von Erna Abendroth.

Nach mehrjähriger Pause ging Mozarts „Don Juan" wieder über die Leipziger Opernbühne. Hans Schüler hatte das Werk in der heute wieder allgemein üblichen Form mit dem Originalschluß inszeniert. Das wesentlich Neue an der Aufführung war jedoch, daß man erstmals die sprachliche Neugestaltung der Oper durch Siegfried Anheißer zugrunde gelegt hatte. In den Rezitativen wie in den Musiknummern ist Anheißer bemüht, nicht nur das italienische Original in ein flüssiges, natürliches und verständliches Deutsch zu übertragen, sondern auch dem gesanglichen Bedürfnis nach sinngemäßer Akzentuierung und Vokalisierung zu entsprechen und außerdem im sprachlichen Ausdruck jeder einzelnen Figur Charakter zu geben. Paul Schmitz als musikalischer Leiter zeigte aufs neue sein hohes Mozartverständnis. Als Don Juan führte sich der neuverpflichtete Willi Wolf durch elegante Figur, temperamentvolles Spiel und eine edle, geschmeidige Stimme sehr vorteilhaft ein. Nicht minder vortrefflich war der gleichfalls neue Leporello Gottfried Zeithammer, ein Künstler mit urgesunder, schöner Stimme und feinkomischem Charakterisierungstalent. Kultivierte Gesangsleistungen boten ferner Margarete Bäumer (Anna), Margarete Kubatzki (Elvira), Heinz Daum (Oktavio), Friedrich Dalberg (Komthur), das heitere Element vertraten aufs beste Lotte Schürhoff (Zerline) und Georg Frigge (Masetto).

Wilhelm Jung.

Mannheim: Mit Bizets „Carmen", die im Hinblick auf den 100. Geburtstag des Komponisten am 25. Oktober in den Spielplan aufgenommen wurde, gab das Mannheimer Nationaltheater seinem neuverpflichteten jungen ersten Kapellmeister Heinrich Hollreiser Gelgenheit, sich als temperamentvoller Ausdeuter dieser schwungvollen, eingängigen Musik zu beweisen. Er eröffnete die Spielzeit. Aus dem vergangenen Winter wurden „Der Rosenkavalier", „Die Zauberflöte", „Siegfried" und „Aida" wieder aufgenommen. Mit großem Erfolg wurde Ermanno Wolf-Ferraris köstliches Werk „Die schalkhafte Witwe" herausgebracht. Die feine, reizvolle, mit überlegenem Humor und reifer Kunst geschaffene Musik in ihrer kammermusikalischen Durchsichtigkeit fand in Karl Elmendorff einen ebenso feinsinnigen wie sorgfältigen Ausdeuter. Er unterdrückte die ihm eigene Art spontanen Musizierens und zeichnete streng die geistvolle minutiöse Linienführung Wolf-Ferraris, seine fein getönten Farben und Effekte nach. Der Regisseur Curt Becker-Huert wahrte streng den Charakter des Stegreifspieles. Die neue Koloratursopranistin des Nationaltheaters, Erika Schmidt, der neue Tenorbuffo Max Baltruschat, Franz Koblitz, Hans Scherer, Heinrich Hölzlin, Gussa Heiken und Theo Lienhard fanden reiche Entfaltungsmöglichkeiten in den komischen Typen des heiteren Spiels. Neueinstudierungen von d'Alberts „Tiefland" unter Karl Klauß' musikalischer Leitung und Wilhelm Trieloffs Regie und von Wagners „Tannhäuser" mit Heinrich Hollreiser am Dirigentenpult und Curt Becker-Huert als Regisseur rundeten den Spielplan des ersten Monats ab. Dazu kommt die als Uraufführung herausgebrachte Märchenoper von Lill Erik Hafgren: „Die Gänsemagd."

Als geborener Schwede hat Hafgren in Neustadt an der Weinstraße in der Pfalz seine zweite Heimat gefunden. Zeitweilig war er hier auch Leiter des Konservatoriums. Er komponierte Kammermusik, Lieder und Chorwerke, die großenteils erst durch den Reichssender Saarbrücken einem größeren Zuhörerkreis bekannt wurden. Aufmerksam auf ihn geworden war man vor allem beim Sängerfest in Saarbrücken im Jahre 1936, wo seine große Kantate für Chor, Soli und Orchester „Idunas Äpfel" zur Uraufführung kam. Das Nationaltheater hatte bereits vor einiger Zeit die erste Oper Hafgrens zur Uraufführung angenommen. 1934 bereits hatte der Komponist sie vollendet. Er hatte sich den Text nach dem bekannten Märchen von Grimm, das von der Prinzessin, die im tiefen Walde von der Magd gezwungen wurde, mit ihr die Rollen zu tauschen, und von dem sprechenden Pferde Fallada erzählt, geschrieben. In wohl einzigartiger Weise wurden hier deutsches und schwedisches Wesen zur Einheit verschmolzen. Der ganze Zauber des Grimmschen Märchens bleibt erhalten, es wird aber auch mit der wundervollen Stimmung des lichten hochsommerlichen schwedischen Waldes erfüllt. Die

bunte Traumwelt der Elfen und der fleißigen, hilfsbereiten Heinzelmännchen wird lebendig. Die Kräfte der Natur verbinden sich mit den guten Menschen, um der Wahrheit und dem Recht königlicher Abstammung zum Siege zu verhelfen. Alle Fäden der Handlung liegen bei den Elfen, die der armen Prinzessin den zauberkräftigen Schleier des Mondtöchterchens Mirlamein beschafften. Die Oper ist in ihrer Gesamtheit durchaus undramatisch, sie wird ihrer ganzen Stimmung nach lyrisch. Aber die Musik Hafgrens kann trotz gewisser Breiten vom ersten bis zum letzten Takt in Spannung halten, sie macht das Märchen und die bunte, lustige Welt der Waldgeister lebendig und glaubhaft. Was Humperdinck mit „Hänsel und Gretel" begann, wird hier aus gleichem Geiste fortgesetzt. Zwar ist das Leitmotiv gestalterisches Prinzip, aber wie von selbst fügen sich die einzelnen musikalischen Gruppen zu geschlossenen Formen. Das Wiegenlied der Elfen, der köstliche Walzer der Heinzelmännchen, das Schmiedelied, das Klagelied des Gänsebuben über das böse Federvieh und viele andere treten plastisch hervor als geschlossener liebenswürdiger Eindruck. Hafgrens Musik ist mit so viel Klangempfinden geschaffen, daß sie trotz Einsatzes aller modernen kompositionstechnischen Mittel durchaus unmodern klingt. Nichts ist daran konstruiert, sondern alles fließt aus dem unerschöpflichen Quell des reichen Einfalls einer außergewöhnlichen musikantischen Begabung. Geradezu raffiniert ist bei sparsamem Einsatz der Mittel die sehr effektvolle Instrumentation. Poetischer Waldeszauber, kindliche Märchenfreudigkeit und gesunder Humor wirken zusammen, aus deutschem Märchen und schwedischer Lyrik eine liebenswerte deutsche Volksoper zu schaffen.

Mit liebevoller Begeisterung setzte sich Dr. Ernst Cremer für Hafgrens Musik ein. Die gleiche Anteilnahme am Werk verriet auch Curt Becker-Huerts Regie. Gussa Heiken als Prinzessin, Franz Koblitz als Prinz Falk, Marlene Müller-Hampe als Elfenfürstin Santura, Hans Schweska als Schmied, Irene Ziegler als Schmiedin und Max Baltruschat als Gänsebub setzten sich mit den vielen Vertretern der kleineren Rollen freudig für die Uraufführung ein und sicherten ihr einen durchschlagenden, stürmischen Erfolg.

Carl Josef Brinkmann.

Konzert

Berlin: Wilhelm Furtwängler eröffnete die Reihe der Philharmonischen Konzerte mit einem Abend ohne Solisten. Die Vortragsfolge bestand aus drei Werken aus drei Jahrhunderten, die jeweils im Schaffen ihrer Zeit einen Höhepunkt

kennzeichnen. Die 1. Sinfonie von Brahms ist uns in Furtwänglers Deutung geläufig, aber er interpretierte das Finale wieder so mitreißend, den langsamen Satz so von edler Empfindung erfüllt, daß alles neu und unverbraucht erschien. Ein Jahrhundert älter ist Mozarts Sinfonie in g. Das Werk steht Furtwängler besonders nahe, und er offenbart sich gerade bei Mozart als der kongeniale Nachschaffende. Das ist nicht mehr der spielerische-verspielte Mozart, der namentlich im Ausland noch immer zu hören ist. Da wird alles gestrafft und mit heroischem Geist erfüllt. Wenn man es noch nicht wüßte, sollte die Mozart-Darbietung Furtwänglers uns zeigen, wieviel gerade uns dieser deutsche Großmeister zu sagen hat. Der Eindruck war auch deshalb so großartig, weil die Berliner Philharmoniker unter seiner Stabführung zu absoluten Spitzenleistungen geführt werden. — Wieder hundert Jahre von Mozarts Sinfonie steht Purcells Oper „König Arthur". Aus der Musik des genialsten Komponisten Englands hörte man eine Streichersuite, die den prächtigen Auftakt des Abends bildete.

Eduard Erdmann spielte Schubert. Er wendet sich neuerdings auffällig den Romantikern zu. Die große Sonate in a zeigte den Ernst der Schubert-Auffassung Erdmanns, bei der wir lediglich das Fehlen jener überlieferten Klangseligkeit vermissen. Man hörte einen versachlichten Schubert. Anderseits freut man sich über die männliche Wiedergabe und die klare Gliederung. Das Rondofinale nahm Erdmann in einem unwahrscheinlich raschen Tempo, das in einem Schubert zuträglichen Sinne die virtuose Seite betonte.

Die französische Pianistin Yvonne Lefébure, eine Schülerin Cortots, hat sich als hoffnungsvolle Nachwuchsspielerin bereits gut bei uns eingeführt. Ihr Vortrag stand wieder im Zeichen unbedingter technischer Reife. Ihr starkes Temperament gab Bachs Präludium und Fuge in a (in der Bearbeitung Liszts) das Gepräge. Die Beethoven-Sonate op. 109 überzeugte weniger wegen der eigenwilligen Auffassung. Der Vortragsstil bei Meisterwerken dieser Art ist bei uns so gefestigt, daß wir zu übermäßigen Abweichungen den Zugang schwer finden.

Im Meistersaal ließ sich Walter Nowack mit

einem Bach-Abend für Violine allein hören. Nach der Überwindung einiger Hemmungen zeigte er sich mit dem Bach-Stil durchaus vertraut, obwohl die Aufgabe im ganzen noch zu hoch gestellt schien. Der Abend wird als ein ehrliches Bemühen um Bach gewertet werden können.

Der von der Bühne her geschätzte heldische Bariton Hans Reinmar erwies sich in seinem Liederabend als ein ausgezeichneter Beherrscher des Ausdrucksbereiches des Liedes. Höhepunkte waren einige Gesänge von Mussorgsky, die nicht nur die meisterhafte Führung der Stimme, sondern auch die Gestaltungskraft im besten Licht erscheinen ließen. Eine Folge von Liedern Rudi Stephans bezeugten eine besondere Note, um so mehr, als sich die Programmfolgen der Liederabende überwiegend in ein ödes Gleichmaß verlieren. Michael Raucheisen war Partner, der jeder Schattierung Reinmars folgte.

Herbert Gerigk.

Berlin: Auf drei Hauptsäulen baut sich in diesem Jahre das Programm des Philharmonischen Orchesters auf, auf den traditionellen zehn „großen" Konzerten — sieben unter Furtwängler, je eins unter Sabata, Mengelberg und Rich. Strauß —, der neuen Serie von weiteren zehn Abonnementskonzerten — unter Jochum, Schuricht, Knappertsbusch und Böhm — und zwölf klassischen Abenden gleichsam als Fortsetzung der seit dem vorigen Jahre eingestellten populären Konzerte. Den ersten klassischen Abend leitete Leopold Reichwein mit sicherer, maßvoll abgeklärter Gestaltung. Rossinis Ouvertüre zur „Diebischen Elster" war der Auftakt der neuen Spielzeit, Brahms' Vierte das Hauptwerk des Abends. Als Solist gab Hans Erich Riebensahm in Mozarts G-dur-Klavierkonzert (K.-V. 463) einen neuen Beweis seines kultivierten Spiels. — Das erste der zehn Abonnementskonzerte dirigierte Eugen Jochum. An Bruckners 9. Sinfonie zeigte er mit starker Überzeugungskraft sein nahes Verhältnis zu dem großen Mystiker der deutschen Musik. Der erste Programmteil war dem Solisten vorbehalten. Robert Casadesus, der französische Meisterpianist, weckte Begeisterung mit dem mit höchstem technischen Können und einer geradezu leuchtenden Klarheit vorgetragenen f-moll-Konzertstück von Weber und Mozarts A-dur-Klavierkonzert.

Auch das Landesorchester, das allein schon durch die Abhaltung der wichtigen Konzerte in den Außenbezirken der Stadt eine besondere Aufgabe im Berliner Musikleben zu erfüllen hat, veranstaltet eine Reihe von sechs „großen" Sinfoniekonzerten, die bei einer großen Konzertgemeinde lebhaften Widerhall finden. Fritz Zaun, unter dessen Leitung das Orchester ein prachtvoll ausgeglichener Klangkörper geworden ist, ließ Brahms' 1. Sinfonie eine von innerer Leidenschaftlichkeit erfüllte Wiedergabe angedeihen. Nach Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" spielte Lubka Kolessa Mozart B-dur-Klavierkonzert mit unfehlbarer Technik und Eleganz. — In der Singakademie hat die Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste ihre Konzerte wieder aufgenommen, in denen bekannte Meister des zeitgenössischen Musikschaffens ihre eigenen Werke dirigieren. Der erste, besonders repräsentative Abend erneuerte die Bekanntschaft mit Max Trapps 5. Sinfonie, diesem geradlinigen, frischen und fein gearbeiteten Werk. Eine neue Fassung der Musik für Streichorchester und Pauke zeigte die nach formaler Klarheit strebende musikalische Sprache Kurt von Wolfurts. Paul Graeners gedanklich tiefes, klassisch ausgeglichenes Turmwächterlied, Orchestervariationen über Lynkus' Verse aus dem Faust und eine freudig aufgenommene Uraufführung Georg Schumanns, drei Deutsche Tänze für Orchester, Stücke voll Geist und Humor, beschlossen den Abend.

Im Deutschen Opernhaus versprechen die geplanten vier Sinfoniekonzerte wieder gehalt- und reizvolle Musik. Mit der „Alpensinfonie" von Richard Strauß stellte Arthur Rother, der Dirigent des ersten Abends, diese in den letzten Jahren wenig gespielte, viel angefochtene „musikalische Klettertour" des großen Klangkoloristen wieder zur Debatte. Der artistische Zauber dieser virtuosen Orchesterkunst ist geblieben, die nur vom Blickpunkt sinfonischer Ansprüche aus falsch gewertet worden ist. Die Leistung Rothers und seines Orchesters verdient jedes Lob, ebenso auch das Spiel des jungen Pianisten Erik Then-Berg, der das d-moll-Konzert von Brahms mit erstaunlicher technischer und geistiger Bewältigung vortrug. — Das erste Auftreten des Philharmonischen Chores geschah in einer Veranstaltung für die sudetendeutsche Winterhilfe. Unter Günther Ramins energiegeladener, zwingender Leitung bewährte sich die Singgemeinschaft tonlich und musikalisch an einigen Chören aus Händels „Dettinger Tedeum". In Liedern sudetendeutscher Komponisten wie Hugo Jurisch und Otto Flix brachte Rudolf Watzke seinen mächtigen Baßbariton wirkungsvoll zur Geltung.

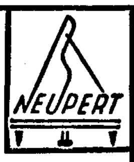
Ins fünfte Jahr bereits geht die „Stunde der Musik", die längst im Berliner Musikleben ihren festen Platz und Rang hat und immer wieder durch das Zusammenwirken bekannter und noch um Anerkennung ringender Künstler und durch ihre Programmgestaltung eine besondere

Anziehungskraft erhält. Die erste sonntägliche Nachmittagsstunde in der Singakademie ließ allerdings uns bekannte Künstler zu Worte kommen, neben Emmi Leisner, der Meisterin des Liedes, die Pianisten Hans Erich Riebensahm und Hellmut Hidegheti, die in Schumanns Andante und Variationen für zwei Klaviere, zwei Celli und Horn Proben ihres schon bewährten gestaltenden Könnens gaben. (Mitwirkung: Kurt Becker, Fritz Dechert [Cello], Robert Pawlick [Horn]). Auch Hermann von Beckerath erwies sich in Pfitzners Cellosonate — zusammen mit Michael Raucheisen — als ein tongewandter Künstler an seinem Instrument. — In dem gleichen Konzertrahmen stellte sich der junge Bariton Kurt Gester als ein mit edlem Material begabter und mit Belkantoschmelz singender Künstler vor, während Erich Röhn, der Konzertmeister der Philharmoniker, und der sympathische Pianist Gerhard Puchelt in fein abgestimmter Musiziergemeinschaft die G-dur-Sonate von Brahms spielten und Conrad Hansen seine Meisterschaft durch eine ungemein straffe und klanglich differenzierte Wiedergabe von Regers Telemann-Variationen unter Beweis stellte.

Mit der Aufführung von Verdis „Requiem" am 125. Geburtstage des Meisters beging der Bruno Kittelsche Chor gemeinsam mit dem Philharmonischen Orchester eine würdige Gedenkfeier. Bruno Kittel und seine trefflich geschulten Sänger nahmen sich des genialen Werkes mit aller Hingabe und einer Klangkraft an, die namentlich die dramatischen Gipfelpunkte etwa im dies irae zur vollen Wirkung brachte. Ein Quartett großer, blühender Stimmen: Tilla Briem (Sopran), Martha Roß (Mezzosopran), Walter Ludwig (Tenor) und Wilhelm Schirp (Baß) hatten maßgeblichen Anteil an dem starken künstlerischen Eindruck dieses Abends.

Eine stattliche Reihe von Solisten ist bereits im ersten Konzertmonat dieses Kunstwinters zu verzeichnen. Der junge italienische Pianist Pietro Scarpini fand im ersten deutsch-italienischen Austauschkonzert der Singakademie begeisterten Anklang durch sein gestrafftes, klares, männliches Spiel und durch eine überaus einfühlsame Gestaltung, die als Glanzstück Liszts h-moll-Sonate zum Mittelpunkt hatte. — Neben diesem Casella-Schüler schickte Italien wieder Enrico Mainardi, dessen große Cellokunst sich in einem Programm von Boccherini bis Brahms entfaltete. — Von Sängerinnen begeisterte Dusolina Giannini wieder ihr Publikum mit gleich hinreißend gesungenen Arien, deutschen Liedern und italienischen Volksliedern. — Sigrid Onégin kann auch heute noch eine stattliche Hörergemeinde um sich versammeln, die sich wieder willig vom Glanz eines großen Namens begeistern ließ, der die Erinnerung an zahlreiche Abende hoher Gesangskunst wachrief. — Eine verheißungsvolle Liedersängerin stellte sich in Gerty Molzen vor, die mit schönen Mezzomitteln und bemerkenswert künstlerischem Vortrag ein klug aufgebautes Programm sang.

Hermann Killer.



Berlin: In der zweiten Stunde der Musik entfaltete der Cellist Arthur Troester, von dem jungen Ferry Gebhardt am Flügel anschmiegsam begleitet, in einer Sonate von Brahms seine hohe Musikalität. Grete Schöberl kam bei der Schubert-Sonate für Klavier erst in den beiden letzten Sätzen voll aus sich heraus, die sie ausdrucksvoll und fesselnd zu gestalten wußte. Den Schluß bildete ein Streichquartett von Beethoven, für dessen werkgetreue Ausdeutung das Lenzewski-Quartett erfolgreich bemüht war.

Die Sopranistin Anneliese Rust vermittelte Lieder von Beethoven und Wolf sowie Erstaufführungen von Erich Rust, Lieder mit romantisierendem Stimmungsgehalt. Die Sängerin verfügt über ein kräftiges, tragendes Organ, das den Liedern in allen Schattierungen gerecht wurde. Zwischendurch brachte Erich Rust eine Beethoven-Sonate und die Davidsbündler von Schumann zu Gehör mit dem sichtlichen Bestreben, eine ausgeglichene Wiedergabe zu erzielen.

Friedrich Hausburg (Tenor) und Alexander Wesselmann (Klavier) haben sich zu einem Lieder- und Klavierabend zusammengetan. Hausburg glänzte mit Werken von Beethoven, Schubert, Schumann und Wolf. Sein ausgezeichnetes Organ ließ die Lieder voll zarter Innigkeit mit edlem Wohllaut und Schmelz entströmen. Abwechselnd spielte Wesselmann Werke der drei erstgenannten Komponisten. Sein Spiel bewegt sich in spannungsreichen Kontrasten zwischen Zartheit und derb zupackender Wucht, ohne dabei von einer betont sachlichen Linie abzuweichen. Als Begleiter erwies sich Wesselmann willig und zuverlässig.

Die bunte Vortragsfolge der Sopranistin Hannah Klein verlieh ihrem Liederabend eine reizvolle

Abwechslung. Mit ausgereifter Kultur und ursprünglicher Lebendigkeit sang sie Schubert- und Schumann-Lieder. Ihr silbrig sprudelndes Organ kam bei Wolf, Reger, R. Strauß recht zur Geltung. Die italienisch gesungenen Lieder von Wolf-Ferrari zeigten ihre große Befähigung zur Oratoriensängerin. Spielend überwand sie die rhythmischen Schwierigkeiten in den Mussorgsky-Liedern. Sehr ansprechend wurden von ihr auch die Kinderlieder von Knab wiedergegeben. Am Flügel waltete Prof. Franz Dorfmüller mit liebevoller Hingabe seines Amtes.

Mit einem außerordentlich reichhaltigen Programm stellte sich die Sopranistin Freuke Martens unter Mitwirkung des ersten Flötisten der Volksoper, Heinz Hoefs, erstmalig vor. Nach Liedern von Händel, Schubert und Wolf gewann die sehr begabte Sängerin mehr und mehr Sicherheit und erzielte schließlich mit zeitgenössischen Liedern von Haas, Schulze-Wooshausen und A. Ebel, in gefälligem Stil komponiert, einen vollen Erfolg. Heinz Hoefs untermalte manche Lieder mit graziöser Anmut. Maria Andrée-Thamm war ihr eine sichere und zurückhaltende Begleiterin.

Das bekannte Dahlke-Trio (Julius Dahlke [Klavier], Alfred Richter [Klarinette], Walter Schulz [Cello]) brachte eine nachgelassene Sonate für Violoncello und Klavier von Max Bruch aus dem Jahre 1862 zur Uraufführung. Max Bruch, der Vertreter deutscher Spätromantik, hat hier eine schlichte, gefällige Musik von bestrickender Melodik geschrieben. Die drei spielten ferner Beethoven in abwechselnder Besetzung mit großer Musizierfreudigkeit, ohne daß jedoch die erstrebte Einheitlichkeit in der Wiedergabe immer gewahrt blieb.

Hans Bajer.

Berlin: Die Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer veranstaltet zusammen mit der Kameradschaft der deutschen Künstler auch in der neuen Spielzeit zeitgenössischer Kammermusik gewidmete Veranstaltungen, die Werke jüngst verstorbener deutscher Komponisten zur Aufführung bringen. Das leidenschaftliche und knorrige Klaviertrio des allzufrüh dahingegangenen Lotar Windsperger erklang einleitend. Eine Sonate für Violine und Klavier von Ewald Straesser, ein thematisch reizvolles Werk, schloß sich an. Der Abend brachte ferner zart empfundene Lieder des im April dieses Jahres verstorbenen Wolfgang von Bartels und das charakteristische Streichquartett a-moll des Sudetendeutschen Rudolf Peterka. Erfolgreich setzten sich für diese repräsentativen Werke das Fehse-Quartett, Eva und H. Roloff (Violine und Klavier) sowie Margarete Roll (Sopran) und Hartmut Wegener (Begleitung) ein.

Der Kunstdienst wird, wie in der vergangenen Saison, auch in den kommenden Monaten wieder Nachmittags- und Abendkonzerte im Festsaal des Schlosses Schönhausen veranstalten. Im ersten Konzert, das Barockmusik von Telemann, Händel und Johann Sebastian Bach brachte, hatte man Gelegenheit, die neugegründete Kammermusikvereinigung Schloß Schönhausen kennenzulernen. Vorläufig sind erst Ansätze zu einem geschlossenen Zusammenspiel vorhanden. Es bedarf noch fleißigster Arbeit, um ernsthaften Ansprüchen zu genügen. Das Berliner Vokalkollegium wirkte mit. Eine musikalisch ausgeglichene Leistung vollbrachten die Sopranistin Dora Hyka und der Baßbariton Walter Hauck, die den Solopartien in Bachs Bauernkantate „Mer han ne neue Oberkeet" eine charakteristische Auslegung gaben.

Eine klanglich vollkommene und musikalisch in jeder Beziehung erschöpfende Darstellung des d-moll-Quartettes op. 74 von Max Reger bot das Stroß-Quartett in seinem Konzert in der Singakademie. Der sonst so „problematische" Reger erhielt hier eine durchaus verständliche Darstellung. Im herrlichen Wohlklang erstand ferner Haydns rokokozierliches Quartett A-dur. Mit Beethovens Septett Es-dur klang der schöne Abend aus. Hier wirkten Kammermusiker des Berliner Philharmonischen Orchesters in sorgfältigster und restlos geglückter Einfühlung mit.

Unter den Geigern, die alljährlich in Berlins Konzertsälen zu hören sind, nimmt Siegfried Borries eine Sonderstellung ein. In seinem Violinabend im Beethoven-Saal spielte er Beethovens Sonate D-dur mit makelloser Klarheit. Bei aller Leidenschaftlichkeit überschritt die Wiedergabe des Violinkonzertes g-moll von Max Bruch nie die Grenze vollendeten Wohlklanges. Freundlich wurde eine Uraufführung, das „Ungarische Märchen" von Emil Fuchs, aufgenommen. Schwunghafte Melodien sind hier im Rhapsodiestil zusammengefügt. Michael Raucheisen begleitete in feiner Anpassung.

Joe Hoffmann, der im Beethoven-Saal einen Klavierabend veranstaltete, kann sich einer virtuosen Technik, eines klaren Anschlages rühmen. Aber seinem Spiel, das dramatische Akzente wirkungsvoll anzubringen versteht, fehlt die Wärme. In der Bach-Busoni Tokkata C-dur empfand man diesen Mangel nicht so stark wie etwa in Schuberts B-dur-Sonate.

George von Renesse, ein holländischer Pianist aus Amsterdam, zeigte im Bechstein-Saal seine außerordentliche pianistische Begabung. Seine Technik ist ausgereift, sein Anschlag aufs feinste kultiviert und die musikalische Ausarbeitung lebendig. Einleitend setzte er sich für eine der leider so selten gespielten Sonaten von Jos. Haydn

ein. Gewaltiger Gipfelpunkt dieses Abends waren die Variationen und Fuge über ein Bach-Thema aus der Himmelfahrtskantate von Max Reger.

Gerhard Schultze.

Halle a. d. S.: Das erste der sechs Städtischen Sinfoniekonzerte brachte u. a. die Uraufführung der „Stücke im Volkston" von Robert Schumann, die von Gaspar Cassado für Violoncell und Orchester bearbeitet wurden. Cassado ist — um dem fühlbaren Mangel an Originalwerken für sein Instrument abzuhelfen — bereits mit derartigen Bearbeitungen hervorgetreten. Während bei der Einrichtung des zweiten großen Klarinettenkonzertes von Weber, das Cassado vor zwei Jahren hier spielte, festgestellt werden mußte, daß der von Weber auf ein Blasinstrument angelegte Solopart nicht ohne Zwang für ein Streichinstrument umgeschrieben werden konnte, ist die Bearbeitung der Schumann-Stücke positiv zu werten, da es sich hier um von vornherein für Streichinstrumente empfundene Charakterstücke handelt. Gaspar Cassado orchestrierte lediglich den Klavierpart der „5 Stücke im Volkston" op. 102 für Pianoforte und Violoncell (ad lib. Violine) und erweist sich wieder als geschmackvoller Musiker, der die Stimmungen der reizenden, melodiösen Sätze in das Orchester zu verlegen weiß. Am einfallsreichsten und wirkungsvollsten tat er das mit dem ersten Satz „Mit Humor", der köstlich erheiternd wirkt. Am stärksten sprachen die ersten drei Sätze an, während die beiden letzten („Nicht zu rasch" und „Stark und markiert") an sich etwas abfallen, jedoch nicht in der Instrumentation nicht ganz so glücklich bearbeitet sind. Cassado, der die 5 Stücke im Anschluß an das D-dur-Konzert von Haydn spielte, wurde sehr gefeiert. Mit der den Abend abschließenden 1. Sinfonie von Johannes Brahms errang Generalmusikdirektor Richard Kraus einen künstlerischen Erfolg, der der Bedeutung dieses überaus vitalen Musikers entsprach; das Städtische Orchester ist bereits im ersten Jahre seiner hallischen Dirigententätigkeit zu einem hochwertigen, disziplinierten Klangkörper geworden.

Kurt Simon.

Blick in das neue Buch

Johannes Brahms

Die menschliche und künstlerische Persönlichkeit

Nachstehend veröffentlichen wir einige Abschnitte aus dem Schlußkapitel der soeben von dem Gießener Musikwissenschaftler Prof. Dr. Rudolf Gerber herausgebrachten neuen Monographie „Johannes Brahms". Sie ist in der Sammlung „Unsterbliche Tonkunst" in der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, erschienen, und sie darf für sich in Anspruch nehmen, das Brahms-Bild für unsere Zeit zu zeichnen.

Als J. V. Widmann dem 33jährigen Brahms zum erstenmal begegnete, hatte er „sofort den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Figur, die fast semmelblonden Haare, die vorgeschobene Unterlippe, die dem bartlosen Jünglingsgesicht einen etwas spöttischen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher mißfallen konnten; aber die ganze Erscheinung war gleichsam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Brust, die herkulischen Schultern, das mächtige Haupt, das der Spielende manchmal mit energischem Ruck zurückwarf, die gedankenvolle, schöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die zwischen den blonden Wimpern ein wunderbares Feuer vorsprühenden germanischen Augen verrieten eine künstlerische Persönlichkeit, die bis in die Fingerspitzen hinein mit genialem Fluidum geladen zu sein schien. Auch lag etwas Zuversichtlich-Sieghaftes in diesem Antlitz, die strahlende Heiterkeit eines in seiner Kunstausübung glücklichen Geistes." Dieser Eindruck einer „durch und durch gesunden, künstle-

rischen Kraftnatur" vertiefte sich bei ihm noch, seitdem Brahms nach 1877 einen Vollbart trug, den der Meister humorvoll damit begründete, daß man „mit rasiertem Kinn entweder für einen Schauspieler oder für einen Pfaffen" gehalten werde. Wuchtige Schwere, bäuerliche Erdhaftigkeit und ruhig-feste Behäbigkeit sind somit die zunächst ins Auge fallenden Merkmale der ausgereiften Brahmsschen Persönlichkeit. Diese Eigenschaften, die im wesentlichen auf die Zugehörigkeit zum fälischen Rassentypus hindeuten, finden auch im seelischen Verhalten des Meisters eine sinngemäße Ausprägung. Zwar kann man Brahms weder leiblich noch seelisch als eine rein fälische Erscheinung bezeichnen. Jugendbilder lassen den nordischen Einschlag noch stärker hervortreten als spätere Abbildungen des reifen 35- oder 40jährigen Meisters. Auch sind manche Charakter- und Wesenszüge seiner künstlerischen Begabung mehr nordisch als fälisch, so vor allem der kritische Sinn, die hohe Urteilsfähigkeit. Indessen, seine Gesamtpersönlichkeit erschließt sich weitgehend aus den Wesensmerkmalen des fälischen, bäuerlich-wuchtigen Verharrungsmenschen, wie ihn besonders eindringlich F. L. Clauß geschildert hat.

Seine bäuerlich-gesunde Rüstigkeit, die ihm von den väterlichen Ahne vererbt worden war und die ihm irgendwelches Kranksein bis zum Ausbruch seines rasch zum Tode führenden Leidens nie hat empfinden lassen, erzeugt in ihm, wie bei seinem Vater, eine instinktive Ablehnung und Abwehr alles Kranken. Selbst den nächsten Freunden gegenüber (E. v. Herzogenberg, Billroth) wird er zurückhaltend, als sie von schweren Krankheiten heimgesucht werden. Die Zerstörung und der Zerfall, die körperliche Leiden im Gefolge haben, erscheinen ihm, dem „Gesundheitsriesen", als etwas Unheimliches. Er beklagt den Tod weniger als die Krankheit und das Leidenmüssen. Mit jenem findet er sich männlich-standhaft als etwas Unabänderlichem ab, das Leiden hingegen bedeutet eine Minderung seines Kraftbewußtseins und Lebenswillens, seines bäuerlich-gesunden Tätigkeitstriebes.

Mit der bäuerlichen Wesensart hängt ferner die Schlichtheit, Geradheit und Phrasenlosigkeit seiner Persönlichkeit und seines Auftretens zusammen. Er überredet und wirbt nicht für sich. Er schwärmt aber auch nicht, läßt seinen Gefühlen keinen freien Lauf und läßt sich von Leidenschaften nicht überwältigen, sondern versucht alsbald die Herrschaft über sie zu gewinnen. Eine ebensosehr nach innen wirkende Willensstärke wie eine klare, zielstrebige Verstandesnatur prägen sich in dieser Veranlagung aus, jene im dithmarsisch-holsteinischen Menschenschlag häufig zutage tretende Eigenart, die Aufwallungen des Gemütes durch Wille und Verstand in geordnete Bahnen zu lenken. Sein im Jahre 1857 an Clara Schumann gerichteter Brief über die „Bekämpfung der Leidenschaften" ist in dieser Hinsicht höchst aufschlußreich und gilt auch für den späteren Brahms.

Damit hängt nun aber auch zusammen, daß er seine Gefühle und Leidenschaften gar häufig verbirgt, die Umwelt nicht nur im unklaren läßt über das, was er im tiefsten Herzen empfindet, sondern in seiner Abwehrstellung, die er gegen alles von außen Kommende einnimmt, oft geradezu das Gegenteil von dem sagt, was er meint. Auf dem Gebiete des Humors äußert sich dies in allerlei Schabernack und Eulenspiegeleien, die oft albern und plump wirken und die er nicht nur mit Kindern treibt, mit denen er sich übrigens, ohne rührselig zu werden, gerne abgibt, sondern auch mit Erwachsenen. Zahlreiche schwerwiegende Mißverständnisse sind aus dieser Veranlagung entstanden, die er meist gar nicht oder erst zu spät aufgeklärt hat. Er bekennt selbst resigniert zu Clara Schumann: „Ich lasse die Welt laufen wie sie läuft, ich weiß und erfahre zu oft, daß mit mir schwer umgehen ist — ich gewöhne mich, den Schaden zu tragen."

Das in Worten Sich-nicht-äußern-Können oder -Wollen hat auch dazu geführt, daß Brahms, mit Ausnahme jenes verunglückten Protestes gegen die Neudeutschen, nie literarisch hervorgetreten ist wie etwa Schumann, Liszt oder Wagner. Als fälischer Verharrungsmensch riegelt er sich gegen die Außenwelt ab, spinnt sich in seine Welt ein, was ihm vielfach als Egoismus ausgelegt wurde. Alles Hemmungslos-Stürmische ist Brahms fremd. Er entfaltet im stillen und unsichtbaren einen hohen Tätigkeitsdrang, der in sich selbst Genüge findet. Brahms beklagt sich oft über seine Entschlußlosigkeit äußeren Dingen gegenüber, er nennt sich einen Träumer und „faul". Er äußert sich nicht leicht über andere Künstler und Werke, Loben ist überhaupt nicht seine Sache, er kommt „schwer über den Gefrierpunkt", dagegen tut es ihm „wohl, gestreichelt zu werden". Auch seine Ungeschicklichkeiten im Umgang, seine Schroffheiten und Härten sind nicht so sehr als „Nachwirkungen einer verwahrlosten Jugend" (Billroth) aufzufassen, sondern als Auswirkungen und Begleiterscheinungen dieser fälisch-erdhaften Bäuerlichkeit, die in sich ruht und sich gegen die Außenwelt eher absperrt, als in eine harmonische Beziehung zu ihr zu gelangen sucht.

Mit seiner bäuerlichen Grundnatur in Einklang zu bringen ist ferner seine Abneigung gegen alles Öffentliche, gegen gesellschaftliche Etikette und Formenzwang, die Vorliebe für zwangloses häus-

liches Musizieren, überhaupt sein Sinn für alle Formen der Behaglichkeit im Haus, in der Gesellschaft, auf der Reise. Aus seiner grenzenlosen Hilfsbereitschaft Verwandten und Freunden gegenüber möchte er kein Aufhebens gemacht haben, vor allem soll derartiges nicht in die Öffentlichkeit dringen, damit er nicht „als gemeiner Wohltäter" erscheine. Körperliche und seelische Gesundheit, keusche Verschlossenheit und eine adelsbäuerliche, innere Vornehmheit sind wesentliche, im dithmarsischen Volkstum zutiefst verwurzelte Wesenszüge der Brahmsschen Persönlichkeit. Besonders stark im fälischen Sinne ausgeprägt ist sein Heimatgefühl. Davon war auf diesen Blättern schon mehrfach die Rede. So wie die massive Wucht des fälischen Verharrungsmenschen in den Heimatboden einzudringen scheint, so fühlt er sich auch seelisch untrennbar an die heimatliche Scholle gebunden, in Heimat und Familie eingewurzelt. Es ist der größte Schmerz für den fälischen Menschen und entfacht bei ihm die heftigsten Seelenkämpfe, wenn er die Heimat verlassen muß oder wenn er — wie Brahms — in ihr keinen Widerhall, keine Aufnahme findet und selbst nicht in der Lage ist, sich Haus und Herd zu schaffen. Schmerzvoll bezeichnet sich Brahms daher als „Vagabunden".

In weltanschaulichen und religiösen Fragen kennt Brahms als norddeutscher Protestant keinerlei Dogmatismus. Dem christlichen Erlösungsgedanken steht er kühl gegenüber. Wohl übernimmt er biblische Texte, er interpretiert aber seine „ehrwürdigen Dichter" aus dem Alten und Neuen Testament in einem nordisch-germanischen Sinne. Im Mittelpunkt seines religiösen Fühlens steht ein nordischer Schicksalsglaube, wie er unter den Nordseeanwohnern seiner dithmarsischen Heimat keine Seltenheit ist. Der Mensch, der seine Abhängigkeit von einer göttlichen Macht erkennt, ergibt sich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit in das Große und Schwere der Welt. Er fügt sich in das schicksalsmäßige Fluten ein, lehnt sich nicht dagegen auf. Daher ist Brahms — weltanschaulich gesehen — als Mensch und Künstler auch kein Pessimist in einem irgendwie gearteten Sinne. Er erkennt in der Welt nichts Minderwertiges und Kleinliches, von einem „Leiden am Leben" kann bei Brahms nie und nimmer die Rede sein. Den Charakter seiner Persönlichkeit und Kunst bestimmt nicht etwa ein pessimistischer Grundzug, sondern die rassisch bedingte Schwere des fälischen Verharrungsmenschen, die sich zu einer stillen, beschaulichen Heiterkeit, selten zu einem befreienden Lachen auflockern, aber auch bis zum Grüblerischen steigern kann, und der ein starker Tropfen nordischer Fernsüchtigkeit beigemischt ist, die aber nichts Aktivistisches, sondern zumeist etwas Träumendes an sich trägt.

*

Brahms ist kein revolutionärer, Neuland suchender Geist wie Wagner, er faßt die Tradition zusammen, sein Schaffen hat — epochenmäßig gesehen — mehr abschließenden als beginnenden Charakter. Der Vergleich mit Bach drängt sich unwillkürlich auf. Man kann ihn wagen, ohne dabei den gewaltigen Abstand zu verkennen, der Brahms als geistige Erscheinung von Bach trennt, und ohne die im geschichtlichen Sinne zusammenfassend-erfüllende Funktion zu überschätzen, die Brahms Bach gegenüber innehat. Wie Bachs hohe Kunst bis in sein spätes Schaffen hinein ihre Wurzeln in das volksliedhafte Gebilde des altprotestantischen Gemeindeliedes hinabsenkt, so ist aber auch für Brahms das **Volkslied** der Mutterboden, aus dem seine Kunst letztlich herauswächst. Damit wirkt er beispielgebend über seine „entwurzelte" Zeit hinaus in alle Zukunft fort. Sein künstlerisches Vermächtnis wird im deutschen Raum als ein heiliges Besitztum verehrt und gehütet werden, solange deutsche Menschen aus dem Erdreich deutschen Volkstums heraus die höchsten Kulturgüter zu schaffen sich bemühen.

Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler

Der Professor an der Münchner Akademie der Tonkunst, Dr. Karl **Blessinger**, hat im Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin, eine Schrift veröffentlicht, die eine ausgezeichnete Einführung in das Problem Judentum und Musik bilden kann. Der Titel lautet: „**Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler.** Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts." Der folgende Abschnitt aus der Einleitung vermag als Leseprobe die Darstellungsart Blessingers zu kennzeichnen.

In Gesprächen über die Judenfrage in der Musik wird einem immer wieder entgegengehalten, daß doch z. B. Mendelssohn ein großer Könner gewesen sei. Demgegenüber muß betont werden, daß die Frage des Könnens als solche hier gar nicht zur Erörterung stehen kann. Daß es, objektiv gesehen, des Einsatzes von Können und Leistung bedurfte, um dem Judentum in so kurzer Zeit die Eroberung und Zerstörung der jahrhundertealten deutschen Musikkultur zu ermöglichen,

ist selbstverständlich. Aber nur eine sogenannte voraussetzungslose, d. h. judenhörige Wissenschaft kann diesen Gesichtspunkt zum Ausgangspunkt ihrer Bewertung machen. Für uns muß im Vordergrund die Frage stehen, wer dieses Können handhabt und welches die Ziele sind, in deren Dienst es gestellt wird.

Da zeigt sich nun die Tatsache, daß Können und Fertigkeit Dinge sind, die durchaus nicht notwendig mit schöpferischer Kraft verbunden zu sein brauchen. Und gerade die Juden pflegen sich allerhand äußerliche Fertigkeiten von ihren Wirtsvölkern anzueignen, ohne dabei irgendwie schöpferisch in unserem Sinne veranlagt zu sein, und wir werden sehen, daß hier auch Mendelssohn keine Ausnahme bildet; weiterhin aber zeigt sich, wenn man die Erscheinung Mendelssohns im Zusammenhang mit seiner Familie betrachtet, ganz eindeutig, daß er sein Können ausschließlich den Zielen des Gesamtjudentums dienstbar macht und daß seine Wirksamkeit trotz scheinbarer Harmlosigkeit die Zersetzung des deutschen Musiklebens entscheidend vorangetrieben hat.

Es wäre verfehlt, die Frage des „Mauschelns" der jüdischen Musiker in den Vordergrund zu stellen, schon deshalb, weil der Jude, wenn er den Nichtjuden übertölpeln will, sich die größte Mühe gibt, das Mauscheln zu unterdrücken. Aber auch die Frage nach den Stileigenschaften der jüdischen Musik läßt sich zweckmäßigerweise nur dann aufwerfen, wenn man sich der Grundtatsache bewußt ist, daß diese Eigentümlichkeiten im allgemeinen nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar im Zusammenhang mit der Musik der Wirtsvölker zutage treten. Niemals ist der Jude Kulturschöpfer, sondern stets nur Schacherer mit dem Gute seiner Wirtsvölker, das er sich äußerlich anzueignen versteht, um es im Wesenskern zu verfälschen. Dies gilt ebenso für die von den germanischen Völkern Europas geschaffene Musik wie für die so ganz anders geartete Ausdrucksweise asiatischer Völker, von der ja in der jüdischen Musik im modernen Europa deutliche Spuren zu erkennen sind.

Die Umfälschung des übernommenen Gutes durch das Judentum geht in drei Hauptetappen vor sich:

1. Das eine organische Einheit bildende arische Kulturgut wird atomisiert, d. h. in Einzelteile aufgelöst, die nicht mehr innerlich, sondern nur noch rein äußerlich-formal zusammenhängen (Epoche Mendelssohn).
2. Die Einzelbestandteile verschiedenartigster Herkunft werden zu einem bunten Flickwerk ohne tieferen Sinn zusammengesetzt (Epoche Meyerbeer).
3. Talmudistische Rabulistik und magischer Zauber werden als letzte und höchste Erfüllung arischer Philosophie und Weltschau hingestellt, um die Entwicklung vollends ganz ins jüdische Fahrwasser zu lenken (Epoche Mahler). Als Endergebnis dieser dritten Epoche erscheint die völlige Auflösung des Kosmos der abendländischen Tonordnung und seine Ersetzung durch ein Chaos, in welchem ein Nichtjude sich unmöglich mehr zurechtfinden kann.

Um nun dieses Zerstörungswerk ungestört vollbringen zu können, wird das Streben nach dem Chaos zunächst nicht offen herausgestellt; es wird vielmehr zunächst nur vorsichtig und schrittweise verwirklicht, und zwar unter dem Deckmantel der Zuführung interessanter neuer formaler Elemente aus dem Orient. So sind die in der jüdischen Musik immer wiederkehrenden endlosen Wiederholungen einzelner Tonfiguren zu verstehen, denen dann eine starke Propagierung der sogenannten exotischen Musik und schließlich, nach langer Vorbereitungsarbeit, die offene Proklamation des Chaos folgt.

Im übrigen sind die äußeren Merkmale nicht das letztlich Entscheidende; dieses liegt vielmehr in der inneren Haltung, also in einem Faktor, der nicht ohne weiteres logisch exakt nachgewiesen werden kann. Aber ein gesundes Empfinden wird schließlich doch immer wieder unterscheiden können zwischen deutschem Gefühl und jüdischer Weinerlichkeit, zwischen deutschem heldischem Ausdruck und jüdischer Pose, zwischen deutscher Tragik und jüdischer Katzenjammerstimmung.

In dem auf allen Gebieten vorgetragenen Angriff des Judentums auf unsere Kultur und unsere Lebensformen spielt die Musik eine hochbedeutsame Rolle. Denn die Musik ist nicht nur ein wesentlicher Ausdruck der inneren Haltung eines Volkes, sondern darüber hinaus ein entscheidendes Mittel zur seelischen Beeinflussung der Menschen. Wenn der Jude die Musik beherrscht, dann hat er die Menschen, die ihrer Wirkung unterliegen, weitgehend in seiner Hand. Dazu aber läßt sich auf musikalischem Gebiete, eben weil hier gerade im Anfang einer verderblichen Politik bindende Nachweise nur sehr schwer zu erbringen sind, viel ungestörter wühlen als etwa auf dem Gebiete der Politik, wo mit gesetzlichen Mitteln viel erfolgreicher eine Abwehr eingeleitet werden kann.

Dem unmittelbaren Angriff auf die Musik mußte aber auch die Schaffung einer Atmosphäre vorangehen, die dem Judentum ein erfolgreiches Arbeiten auf musikalischem Gebiete erst ermöglichte. Dies geschah durch persönliche Beeinflussung einzelner Nichtjuden im Sinne der Beseitigung der alteingewurzelten Abneigung gegen das Judentum insgesamt, indem man zunächst dafür sorgte, daß

einzelne Ausnahmen zugestanden wurden. Ist die Anerkennung auch nur einer einzigen Ausnahmeerscheinung unter den Juden bei den Angehörigen der Wirtsvölker einmal erreicht, dann hat der Jude das Spiel schon halb gewonnen. Dann hat das Judentum sich eine Gefolgschaft gesichert, die in einer oft nicht zu verstehenden Weise sich einnebeln und für jüdische Ziele einspannen läßt, so sehr, daß eine scharfe Trennung zwischen Rassejuden und Judengenossen oft den größten Schwierigkeiten begegnet. Worin liegt der wesentliche Unterschied zwischen den Virtuosenstücken des Juden Herz und des Nichtjuden Hünten, zwischen den atonalen Experimenten des Juden Schönberg und seiner nichtjüdischen Schüler? Aus diesem Grunde sind im folgenden offenkundige Judengenossen den Juden selber gleichgesetzt, denn wir bekämpfen ja den jüdischen Geist, wo er sich auch zeigen möge, und am schärfsten da, wo er als Giftstoff von uns selbst Besitz ergriffen hat.

Wenn nun in dieser Schrift versucht wird, an Hand des Wirkens dreier jüdischer Musiker die Zerstörungsarbeit des Judentums an unserer Musik zu schildern, dann geschieht das nicht, um diese Juden irgendwie mit dem Nimbus historisch bedeutsamer Persönlichkeiten zu umgeben, sondern deshalb, weil diese drei Männer bestimmte Etappen dieses Zerstörungswerkes eingeleitet haben und weil sie gleichzeitig in klarer Weise drei jüdische Typen darstellen, die, an Gefährlichkeit einander gleich, im Auftreten und in den Methoden sich deutlich voneinander unterscheiden.

Mendelssohn, der das Zerstörungswerk eingeleitet hat, erscheint als der Typus des sogenannten Assimilationsjuden;

Meyerbeer, der mächtigste Mann der zweiten Etappe, ist der skrupellose Geschäftsjude;

Mahler, der Beherrscher des dritten Stadiums, stellt den fanatischen Typus des ostjüdischen Rabbiners dar.

* Zeitgeschichte *

Karajan lächerlich gemacht

In der Berliner Staatsoper gastierte der junge Aachener Generalmusikdirektor Herbert von Karajan mit „Fidelio" und „Tristan" auf Anstellung, nachdem er bereits vorher als Dirigent der Berliner Philharmoniker ausgezeichnete Proben seines Könnens abgelegt hatte. Namentlich als Dirigent des „Tristan" vermochte Karajan davon zu überzeugen, daß er als Musiker ein eigenes Profil besitzt. Seine Wiedergabe hatte nichts von der gewohnten Fülligkeit des Wagner-Orchesters. Er entromantisierte den Klang zugunsten einer Klarheit und einer Schärfung aller Akzente, und er legte gewissermaßen den Aufbauplan Wagners bloß. Diese Leistung darf als bedeutende Verheißung angesehen werden, so daß man die Nachricht von der endgültigen Berufung Karajans durch Ministerpräsident Generalfeldmarschall Hermann Göring als einen Auftakt zu neuen, die Beachtung aller Musikkreise findenden Taten der Berliner Staatsoper betrachten kann.

Die Berliner Kunstfreunde wie die Presse waren sich in der Beurteilung Karajans einig. Nur die „B. Z. am Mittag" nahm das „Tristan"-Gastspiel zum Anlaß für einen Rückfall in die vor 1933 in der Berichterstattung dieses Blattes typischen Gewohnheiten, die nicht zuletzt das sogenannte Kritikverbot mitauslösen halfen. Hier wurde die saubere Leistung Karajans lächerlich gemacht durch die Anpreisung: „Das Wunder Karajan." Hier erfolgte ohne Nutzen für Karajan ein taktloser Vergleich mit Furtwängler und de Sabata, und es gab dann noch einen Extrahieb auf die „großen Fünfzigjährigen". „Das Wunder" wird Karajan noch lange anhaften. Für die verantwortungsbewußte Musikbetrachtung besteht Veranlassung, entschieden von der Form und der Haltung dieser Veröffentlichung der „B. Z. am Mittag" abzurücken.

Tageschronik

Fachschaft Vermittler

Der Präsident der Reichsmusikkammer teilt mit:

In der bisherigen Fachschaft Konzertvermittler sind folgende Änderungen eingetreten:

1. Die Fachschaft ist nicht mehr der Abteilung Konzertwesen angegliedert. Sie bildet nunmehr ein selbständiges Referat innerhalb der Reichsmusikkammer und untersteht unmittelbar dem Präsidenten der Reichsmusikkammer.
2. Die Bezeichnung lautet mit sofortiger Wirkung: Fachschaft Vermittler.

3. Zum Leiter der Fachschaft habe ich nach dem Ausscheiden der Herren Dr. Geutebrück und Dransmann den Leiter meiner Zentralstellenvermittlung für Unterhaltungskapellen, Herrn Wilhelm Diem, ernannt.
4. Die neue Anschrift der Fachschaft lautet: Reichsmusikkammer, Fachschaft Vermittler, Berlin SW 68, Markgrafenstr. 88, Tel. 17 75 28/29. Geschäftsstunden sind von 9 bis 13 Uhr, Rücksprachen finden nur nach vorheriger Anmeldung statt.
5. Die Fachschaft umfaßt folgende Mitglieder:
   a) Gewerbsmäßige Konzertvermittler (Konzertdirektionen, Konzertagenturen),
   b) Gewerbsmäßige Künstlersekretäre,
   c) Gewerbsmäßige Konzertunternehmer und -besorger,
   d) Angestellte von Konzertdirektionen, Konzertunternehmern und -besorgern, die als Stellvertreter oder im Auftrag des Konzessionsinhabers Konzerte vermitteln, unternehmen und besorgen,
   e) Angestellte von Kapellenleitern (Unterhaltungskapellen), die als Sekretäre, Manager bzw. Geschäftsführer tätig sind.

Der Komponist Josef Haydn wurde am 1. Juni 1809 auf dem Hundsturmer Friedhof in Wien beigesetzt. Wenige Tage nach dem Begräbnis verübten die Phrenologen Peter und Rosenbaum (Jude?) einen pietätlosen Leichenfrevel an dem Grabe; sie entwendeten den Schädel des Toten. Erst als Haydns Gebeine 1820 in seinen Geburtsort Eisenstadt im Burgenland überführt wurden, entdeckte man den Diebstahl. Rosenbaum wurde zur Rechenschaft gezogen und gab einen Schädel heraus, der mit den übrigen Gebeinen beerdigt wurde — jedoch war es nicht Haydns Schädel. Dieser ging vielmehr in den Besitz seines Anatomen und schließlich in die Hände der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien über. 1930 wurden Haydns sterbliche Reste in einem besonderen Mausoleum beigesetzt, wobei der Betrug Rosenbaums entlarvt wurde. Die „Musikfreunde" bewahrten den echten Schädel in einem lyrageschmückten Kasten auf und weigerten sich bislang, die Reliquie herauszugeben. Nunmehr hat die Gemeinde Wien diese Forderung als berechtigt anerkannt. Im Jahre 1939 wird Haydns Schädel im Rahmen einer würdigen Feier zu den übrigen Gebeinen in der Bergkirche von Eisenstadt beigesetzt werden.

Die Originalfassung des Händelschen Messias, die bisher nur in der Gesamtausgabe der Händelschen Werke zugänglich war und in der Praxis vielfach noch immer der überholten Mozartschen Bearbeitung weichen mußte, wird demnächst in einer Urtextausgabe zum praktischen Gebrauch eingerichtet erscheinen. Sie ist zu diesem Zwecke von Arnold Schering einer erneuten kritischen Revision unterzogen worden und wird in dieser Gestalt einem lange gehegten Wunsche aller Chorleiter entsprechen.

Wie uns berichtet wird, hat die Firma J. C. Neupert (Bamberg-Nürnberg), die auf der Internationalen Handwerksausstellung in Berlin 1938 ein großes Konzertcembalo ausstellte, für hervorragende Leistungen die Medaille dieser Ausstellung erhalten.

Die radikale Lösung der Judenfrage in Italien hat eine erfreulich schnelle Klärung auf dem Gebiet des italienischen Musikschrifttums zur Folge. Das soeben erschienene Vierteljahresheft der „Bolletino Mensile" bringt am Anfang in großer Aufmachung die Mitteilung, daß sowohl der Herausgeber als auch der Chefredakteur, Antonio Capri, Arier sind. Es wurde bei uns unangenehm empfunden, daß namentlich in der italienischen Monatsschrift „La Rassegna Musicale" und in der Zweimonatsschrift „Rivista Musicale Italiana" ständig Juden, darunter auch deutsche Emigranten, zu Wort kamen.

Wie Generalintendant Strohm in der Festschrift zum 260jährigen Jubiläum der Hamburger Oper mitteilt, wird die Hamburgische Staatsoper fortan im Spätherbst jedes Jahres eine Festwoche veranstalten. Für den Herbst 1939 ist eine Italienische Festwoche unter Mitwirkung hervorragender italienischer Dirigenten und Solisten festgelegt.

Das Beethoven-Haus Bonn und das Mozarteum Salzburg haben den Plan einer engen Zusammenarbeit und Arbeitsgemeinschaft beschlossen, mit deren Ausarbeitung Prof. Dr. Schiedermair beauftragt wurde.

Händels „Messias" im Original kommt am Totensonntag in Leipzig zur Aufführung. Der Leipziger Aufführung wird die von Willy Stark nach der Urfassung und den Handexemplaren bearbeitete und zusammengestellte Neuausgabe zugrunde gelegt werden. Die neue Originalausgabe bringt einige Arien erstmalig in authentischer Fassung und ein Duett mit Chor überhaupt zum ersten Male in einer praktischen Ausgabe. Die Aufführung findet unter Leitung von Günther Ramin in der Leipziger Johanniskirche statt.

Die Geigerin Elisabeth Bischoff hatte mit dem Violinkonzert von Paul Graener unter Leitung des Komponisten in dem 1. Sinfoniekonzert in Plauen großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Der Ständige Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten, der seither Zusammenkünfte in Venedig, Vichy, Stockholm, Hamburg, Dresden und Stuttgart durchgeführt hat, veranstaltet in der Zeit vom 20.—26. November unter Leitung von Richard Strauß in Brüssel eine Internationale Musikwoche.

Soweit die Komponisten ihre Werke nicht selbst dirigieren, wird die Leitung Désiré Defau oder Franz André übertragen werden. Deutschland wird durch E. N. v. Reznicek, Hans Pfitzner und Georg Fuhr, Holland durch G. Landré oder Wilhelm Pijper, Frankreich durch Honegger-Ibert, Italien durch Giordano, Schweden durch Atterberg, Norwegen durch Jensen, Dänemark durch Peder Gram, Ungarn durch Dohnanyi, Bulgarien durch Vladoveroff und Island durch J. Leifs vertreten sein. Auftakt und Abschluß der Musikwoche bilden zwei große Orchesterkonzerte. Weiter sind vorgesehen drei Kammermusikkonzerte im Palais für Schöne Künste sowie ein Wagner-Konzert der Philharmonischen Vereinigung. Am 21. November gelangt im Munt-Theater das neue Werk von Honegger-Ibert „L'Aiglon" zur Festaufführung, während am 24. November die flämische Oper „André Chénier" von Giordano in Szene gehen wird.

Luise G m e i n e r brachte in einem Orchesterkonzert des Landestheaters K o b u r g unter Leitung von Dr. Wilhelm Schönherr das Klavierkonzert von Max Trapp op. 26 zu erfolgreicher Aufführung.

Beim Empfang der Kulturschaffenden anläßlich seines 41. Geburtstages teilte Reichsminister Dr. G o e b b e l s mit, daß er die Künstlerdank-Spende um weitere 1 250 000 RM. erhöht habe. Bis zur endgültigen Regelung der Altersversorgung der Kunstschaffenden werde somit allen geholfen werden können, die durch Alter oder Krankheit nicht mehr in der Lage sind, ihren Beruf auszuüben.

In R e m s c h e i d fand die feierliche Eröffnung des neuerstandenen Stadttheaters statt. Die Weiherede hielt der Gauleiter Florian in Anwesenheit des Bauherrn Oberbürgermeister Kraft und zahlreicher anderer Persönlichkeiten aus Stadt und Bewegung. Wie Gauleiter Florian mit Recht unterstreicht, verdankt das neue Theater seine Entwicklung ausschließlich der nationalsozialistischen Initiative. Die Festaufführung brachte als erste Vorstellung des neuen Hauses Richard Wagners „Lohengrin" in Hans Donadts Inszenierung und unter der Stabführung von H. F. Margraf.

Auf dem S c h w ä b i s c h e n S ä n g e r f e s t in S t u t t g a r t fand Hugo Herrmanns Kantate „Deutsches Land" für gemischten Chor mit zwölf Bläsern unter Hans B r e g e n z e r begeisterte

Aufnahme. Weitere Aufführungen stehen in Kassel, Würselen, Calw und Mannheim bevor.

Heinrich S t e i n e r dirigierte im Reichssender Berlin die „S i n f o n i e d e r g r o ß e n S t a d t" von Paul Höffer.

Die F-dur-Sinfonie von Felix D r a e s e k e kommt in Ratibor zur Aufführung.

Hermann E r d l e n s „F i n n i s c h e S u i t e" kam in Nürnberg durch das Franken-Orchester, in Gelsenkirchen unter GMD. F o l k e r t s, in Norderney unter GMD. Dr. S t o e v e r, in Neiße, Ludwigshafen und Hof zur Aufführung. Das gleiche Werk wurde durch die Reichssender von Berlin, Hamburg, Stuttgart, Königsberg und in London durch die Broadcasting Corp. gesendet.

In letzter Zeit ist der Komponist Günter R a p h a e l an mehreren Stellen wieder in den Konzertprogrammen aufgetaucht, so in Dortmund unter Sieben und soeben in einem Konzert des Hamburgischen Staatsorchesters unter Jochum. Günter Raphael ist H a l b j u d e und hat als solcher keinen Platz im deutschen Musikleben. Es ist bedauerlich, daß es auch angesichts eines längst geklärten Falles immer von neuem notwendig wird, darauf zu verweisen. Noch weniger verständlich ist allerdings der Eifer des Verlages Breitkopf & Härtel, der infolge einer Selbstanzeige Raphaels in den Programmblättern der Philharmonischen Konzerte in Hamburg im Herbst 1937 noch einen Auftrag an Raphael erteilt hat!

Erziehung und Unterricht

In der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, B e r l i n - C h a r l o t t e n b u r g, wurde im Auftrage des Reichserziehungsministeriums ein L e h r g a n g für die Leiter und Lehrer der neu zu errichtenden M u s i k s c h u l e n f ü r J u g e n d u n d V o l k, der in Verbindung mit der Reichsjugendführung durchgeführt wird, mit einer Feierstunde eröffnet. Regierungsrat Dr. M i e d e r e r, Referent für Musikerziehung im Reichserziehungsministerium, ergriff das Wort. Er betonte, daß die nationalsozialistische Revolution aus dem Gedanken der Totalität heraus auch an die Musik Forderungen stellt. Nachdem die deutsche Musik zunächst von allem Ungesunden befreit und wieder mit dem Volke in Verbindung gebracht worden ist, kann nun mit dem großen Aufbau einer neuen Musikkultur begonnen werden, in der die Musikerziehung einen gleichen An-

teil hat wie die Gymnastik. Die Musikschulen für Jugend und Volk, die nach den vom Reichserziehungsministerium in Verbindung mit der Reichsjugendführung, dem Deutschen Gemeindetag und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" aufgestellten Richtlinien geschaffen werden, übernehmen die außerschulische Erziehung der Jugend und des Volkes. Den Leitern und Lehrern dieser Schulen fällt somit eine schwere und verantwortungsvolle Arbeit zu. — Es sprachen dann noch Prof. Dr. Bieder, der Direktor der Hochschule, und Bannführer Stumme als Musikreferent der Reichsjugendführung.

Neue Werke für den Konzertsaal

Die durch ihren Einsatz für zeitgenössische Musik bekanntgewordene Oberhausener Singgemeinde wird am Bußtag unter der Leitung von Karl Heinrich Schweinsberg Hans Friedrich Micheelsens „Tod und Leben, ein deutsches Requiem" für fünfstimmigen gemischten Chor in Oberhausen zur Uraufführung bringen. Eine weitere Aufführung des Werkes erfolgt durch den gleichen Chor wenige Tage später in Essen.

Die Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz setzte sich mit Erfolg für eine Uraufführung „Romantische Fantasie" op. 77 des Dresdener Staatskapellmeisters Kurt Striegler ein. Das Streichorchester des Eisenacher Städtischen Orchesters war der Meininger Landeskapelle zur Verstärkung zugeteilt worden. Strieglers neues Werk fand eine begeisterte Aufnahme. Die nächste Aufführung ist in Altenburg unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Nobbe.

Hermann Reutters neues Klavierkonzert wurde in Frankfurt a. M. mit Walter Gieseking als Solisten in den Museumskonzerten unter Franz Konwitschny uraufgeführt.

Zum ersten Male kam in London die „Musik für Orchester" des im Kriege gefallenen Rudi Stephan unter Leitung von Carl Schuricht zur Aufführung und fand stärkste Beachtung.

Generalmusikdirektor Zwißler brachte in den Städtischen Konzerten in Mainz die „Sinfonische Musik" von Anton Bersack, einem hochbegabten jungen Frankfurter Komponisten, zur erfolgreichen Uraufführung. In dem gleichen Konzert dirigierte Zwißler die deutsche Uraufführung des neuen Kammerkonzertes von Igor Strawinsky.

Hermann Buchals Zyklus „Frauenseele" kommt im März 1939 auf dem Grenzlandmusikfest in Hindenburg heraus.

Hans Chemin-Petits Kammerkantaten „Von der Eitelkeit der Welt" und „An die Liebe" erzielten bei einer Aufführung in Leipzig unter Leitung des Komponisten einen außerordentlichen Erfolg. Die Solisten waren Philipp Goepelt (Leipzig) und Margarethe v. Winterfeldt (Berlin).

Die „Tierbilder" Fritz Büchters brachte Karl Marx mit dem Münchner Bach-Verein zur Uraufführung. Weiter Aufführungen in Berlin und Hannover stehen bevor.

Eine neue Klavierkomposition mit dem Titel „Lyrische Tänze" wurde soeben von Heinrich Hofer zur Vollendung gebracht. Ihre Uraufführung wird durch die Pianistin Bertie Biedermann noch vor ihrer geplanten Amerikareise in Berlin, Breslau und Greifswald geschehen.

Neue Opern

Die Hamburgische Staatsoper hat die „Königin Elisabeth", die Erstlingsoper von Fried Walter (Text von Christof Schulz-Gellen), zur alleinigen Uraufführung angenommen. Sie wird unter der Leitung von Staatskapellmeister Dr. Hans Schmidt-Isserstedt und Generalintendant Heinrich K. Strohm mit Bühnenbildern von Wilhelm Reinking stattfinden.

Die Uraufführung der Oper „Peer Gynt" von Werner Egk an der Staatsoper in Berlin ist auf den 23. November festgesetzt.

Als bevorstehende Erstaufführungen in Berlin kündigt die Volksoper im Theater des Westens Ernst Schliepes einaktige komische Oper „Der Herr von Gegenüber" und E. N. v. Rezniceks Einaktoper „Der Gondoliere des Dogen" an. Beiden in Berlin erstmalig auf dem Spielplan erscheinenden Opern sieht man mit großem Interesse entgegen.

„Taras Bulba", die Oper des sudetendeutschen Komponisten Ernst Richter gelangt nunmehr auch am Deutschen Theater in Prag zur Aufführung.

Deutsche Musik im Ausland

Das Geschwisterpaar Berta Taubert-Metzmacher (Sopran) und Karl Heinz Taubert (Klavier) hatte auch in diesem Herbst mit seinem Kopenhagener Konzert wieder einen ganz starken Erfolg für deutsche Musik. Auf Einladung des deutschen Gesandten in Kopenhagen, Herrn Minister von Renthe-Fink, konzertierten die Künstler auch anläßlich eines großen Empfanges der deutschen Gesandtschaft am 21. Oktober 1938.

Personalien

Sir Henry Wood, der Leiter des Albert-Hall-Orchesters in London, das er zu den bedeutendsten künstlerischen Erfolgen im In- und Ausland geführt hat, leitet jetzt diesen Klangkörper 50 Jahre lang. Der berühmte englische Musiker hat auch in Deutschland von sich reden gemacht, war er es doch, der noch zu einer Zeit, in der Richard Wagners Werk sogar in Deutschland stark umstritten war, den Mut aufbrachte, den deutschen Meister in England aufzuführen. Sein Verdienst ist es mit, wenn heute Wagners Opern zum ständigen Repertoire der englischen Opernaufführungen gehören.

Anläßlich der Feier des 260jährigen Bestehens der Hamburgischen Staatsoper überreichte Reichsminister Dr. Goebbels dem Generalintendanten Heinrich Konrad Strohm sein silbergerahmtes Bild mit folgender persönlicher Widmung: „Herrn Generalindentanten Heinrich K. Strohm in dankbarer Würdigung seiner großen Verdienste um das deutsche Theaterwesen zur 260-Jahrfeier der Hamburger Staatsoper. Dr. Goebbels."

Im Verlauf des Kameradschaftsabends verlieh Gauleiter und Reichsstatthalter Kaufmann Generalintendant Strohm die Hamburgische Ehrenmedaille in Bronze „als Zeichen des Dankes und der Anerkennung für um Hamburg erworbenes Verdienst".

In Halle beging der Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Robert-Franz-Singakademie, Prof. Dr. h. c. Alfred Rahlwes, den 60. Geburtstag. Als einer der führenden deutschen Chordirigenten hat Prof. Rahlwes besondere Verdienste um die Pflege der Werke G. Fr. Händels in der Händel-Stadt Halle. Rahlwes ist auch bekanntgeworden durch zahlreiche Kompositionen, eine Oper, eine Orchestersuite, ein Violinkonzert, vielerlei Kammermusik, Chöre und Lieder.

Der Präsident der Deutschen Akademie in München hat den Universitätsprofessor Dr. Alfred Lorenz zum Leiter der wissenschaftlichen Abteilung für deutsche Musik ernannt. Wir begrüßen diese Ernennung in der Hoffnung, daß die Deutsche Akademie nun auch auf dem Gebiet der Musik wieder mit bedeutenden Arbeiten an die Öffentlichkeit treten wird.

Prof. Dr. Hermann Grabner wurde als Lehrer für Komposition an die Staatliche Hochschule für Musik nach Berlin berufen.

Einer der bekanntesten Wagner-Sänger der Vorkriegszeit, zugleich eines der gefeiertsten Mitglieder des damaligen Königlichen Opernhauses in Berlin, ist der Tenor Wilhelm Grüning. Der Künstler, der mit als einer der Wegbereiter des Wagnerschen Opernstiles bezeichnet werden kann, vollendet dieser Tage sein 80. Lebensjahr. Der in Posen geborene Tenor hat zehn Jahre lang tragende Partien bei den Bayreuther Festspielen gesungen und hat durch eine Amerikareise auch in der Neuen Welt sich für Wagner und deutsche Musik eingesetzt.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Semestereröffnung an der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg:

Umrahmt von den Werken zeitgenössischer Komponisten eröffnete eine Feierstunde die Semesterarbeit an der Hochschule für Musikerziehung. In ihrem Mittelpunkt standen Ansprachen des Direktors Professor Dr. Bieder und des Vertreters des Studentenführers, Herbert Saß.
Die Ergriffenheit, so betonte Prof. Dr. Bieder, die uns bei Betrachtung der endlichen völkischen Einigung überkommt, der Schwung, den sie uns innerlich schenkt, dies mögen wir uns bewahren für die Zeit der kommenden Wochen, die an jeden einzelnen Schüler hohe Arbeitsanforderungen stellen werden. Das Bewußtsein der Sicherheit unter dem Schwert ist ein Ansporn für die schöpferische

Auswertung aller Kräfte in der Zeit des Friedens, für den Ausbau jener Ansätze, deren Grundrisse durch die Elemente unserer großen politischen Idee gegeben sind. Wie auch immer die Pflege der Kunst, die Erziehung zu ihr als dem vollendeten Mittel seelischer Gestaltung in dem Mittelpunkt der Gegenwart steht, so kann sie das doch nur unterordnend vollziehen, weil die Kunst nur ein Glied in einer großen Kette der Lebensnotwendigkeiten eines Volkes darstellt. Hier Anregungen zu finden und in die Tat umzusetzen ist zugleich eine Aufgabe, an der sich die Zusammenarbeit mit der Gliederung des Studentenbunds und der Organe der Hochschule zu erproben hat, der Verlauf des vierten Reichsmusiklagers hat hierzu verheißungsvoll Richtungen gewiesen.

Herbert Saß ging von dem Erlebnis des Salzburger Reichsmusiklagers aus und zeigte, welche Grundlinien aus diesem Lager hervorgegangen sind, die für den gesamten Aufbauplan der Hochschule bedeutsam werden möchten. Im Mittelpunkt steht das Lied, der Tanz und die im gemeinsamen Musizieren gegebene Kameradschaft — und die Notwendigkeit einer dauernden Bezugnahme der künstlerischen Betätigung auf die weltanschaulichen Zusammenhänge, die unsere Zeit bestimmen. Diese letzte Forderung kann schon mit dem richtigen Verständnis der gerechten Erfassung und Darbietung eines Kunstwerks erfüllt werden, da die Musik nicht ein passives Genießertum gestattet, sondern mit erzieherischer Macht eingreift. Dieses Verständnis der Tonwerke zu fördern, gelingt aber nicht auf dem Wege einer instrumentalen Ausbildung, die sich den Grundformen einer Gemeinschaft entzieht und sich dann im ungünstigsten Falle in ein alles abstoßendes Ästhetentum ohne Lebensbindung verirren muß, das das Künstlerische als reinen Selbstzweck ansieht und jede Bewährung innerhalb des festen Rahmens des völkischen Aufbaus für überflüssig erachtet. Hier werden Lehrer und Studenten zusammenarbeiten, um eine befriedigende Lösung herbeizuführen, die Ansätze dazu hat das vierte Reichsmusiklager geschaffen, in dem zum ersten Male zwischen den Hochschuldirektoren fast aller Hochschulen des Reichs und den Studentenführern der Musikhoch- und -fachschulen eine unmittelbare Verständigung eingeleitet werden konnte, die sich gerade in der Durchführung der vom Reichsleistungskampf der Studierenden gegebenen Aufgaben bewähren dürfte.

Professor Heitmann spielte eingangs eine Orgelmusik von Heinrich Spitta. Prof. Julius Dahlke und der Studentenführer Gerd Sannemüller trugen auf zwei Klavieren Werke von Cesar Bresgen, dem jungen Komponisten aus den studentischen Reihen, vor; Prof. Karl Gräf sprach Verse der völkischen Selbstbesinnung und -gestaltung.

Semesterschlußfeier des Konservatoriums Dresden:

Die Dozenten und Studentenschaft des Konservatoriums der Landeshauptstadt Dresden führten am 24. September 1938 zum ersten Male seit ihrem Bestehen eine Semesterschlußfeier durch. Die künstlerische Ausgestaltung hatte das große Orchester unter der Leitung des Studierenden Hans Marteck übernommen. Nach den Klängen der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven wies der Studentenführer auf den Sinn und die Bedeutung einer solchen Feierstunde hin, in der er auch den Mitarbeitern des Studentenbundes und den Studierenden des Konservatoriums seinen Dank für die geleistete Arbeit im Sommersemester aussprach. Daran schloß sich der allgemeine Gesang des Liedes „Nur der Freiheit gehört unser Leben" an. Der Rektor der Anstalt, Dr. Meyer-Giesow, nahm dann die Entpflichtung der abgehenden Studierenden vor. Mit herzlichen Worten dankte er für ihre Treue, die sie der Schule in hellen und dunklen Tagen erwiesen hätten.

Einen würdigen Abschluß fand die kurze, aber eindrucksvolle Feier durch das Lied „Heilig Vaterland".

Abends versammelten sich die Lehrkräfte, die Studierenden und Schüler sowie die Angestellten zu einem geselligen Beisammensein im Künstlerhaus, wobei man noch einige frohe Stunden in echter Kameradschaft verbrachte.

DA. III. 38: 2600. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und verantwortlicher Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 3, Dezember 1938

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Zur Frage des Weihnachtsliedes

Von Walther Pudelko, Hannover

> Es ist aber heute ebenso wichtig, den Mut zur Schönheit zu finden wie den zur Wahrheit.
>
> Adolf Hitler.

Die deutsche Geschichte ist gekennzeichnet durch die Tatsache, daß es unserem Volke verwehrt blieb, eine aus seinem Wesen stammende Lebensgestaltung und Kultur zu entwickeln und sie als sicheren und ungestörten Besitz nachkommenden Geschlechtern zu überliefern. Seit zwei Jahrtausenden sind wir unaufhaltsam von fremden Ideen überrannt worden, die alle Ansätze oder das schon zur Entfaltung gelangte deutsche Leben nach kurzer Blüte überdeckten oder erstickten. (Die Geschichte der Musik ist ein erschütterndes Beispiel.) Aber ebenso zahlreich sind die Empörungen gegen die Infektionen und die gelungenen, zeitweisen Überwindungen. Sie mehren sich, und ihr Erfolg wächst, je weiter wir uns der Gegenwart nähern. Unsere Zeit ist im wesentlichen durch unsere politische Erstarkung und die damit verbundene klare Erkenntnis über unsere Artung vor einem geschlossenen Einbruch alten Stiles gesichert, wenn es auch noch der allergrößten Wachsamkeit bedarf, um die zurückgewiesenen Fremdmächte in ihren Grenzen zu halten. Langsam beginnen die Selbstbesinnung und der Wille zu einer bis in das letzte hineinwirkenden deutschen Gestaltung sämtlicher Lebensbereiche in Kultur, Sitte und Brauchtum.

Der Weg der Erneuerung stellt die Geschlechter, die diesen Schritt in solch breiter Front wagen, vor gewichtige Entscheidungen. An einem Beispiel soll die ganze Schwere des Beginnens, die den Kern auf allen Gebieten mehr oder weniger trifft, untersucht sein: am Weihnachtslied.

In den letzten Jahren ist immer stärker der Ruf laut geworden, das Weihnachtsfest von der jüdischen Heilsgeschichte zu lösen, alles Fremdgut aus ihm zu entfernen und ein aus unserer Weltanschauung stammendes Brauchtum an deren Stelle zu setzen. Man sieht einen wesentlichen Erfolg nach vorn in der Ablehnung und Ausschaltung des althergebrachten Weihnachtsliedes. Dabei liegt die richtige Erkenntnis zugrunde, daß sich im Liede am klarsten eine Geisteshaltung ausspricht und gerade von ihm die stärksten Bindungen zum Herzen des Menschen gehen. Man glaubt also mit seiner Ablösung auch die uns abseitige Gedankenwelt dort am sichersten zu treffen und

innerlich zu überwinden. Ehe wir den eingeschlagenen Weg weiter verfolgen, gilt es einige grundsätzliche Erwägungen vorauszuschicken.
Es gibt zwei Möglichkeiten einer Wandlung: Die erste, das Erbe zu achten, sein Wesen zu wägen, um aus ihm Kräfte für einen Neubau zu gewinnen, und die zweite, den unbedingten Bruch mit der Überlieferung, nicht aus Ehrfurchtslosigkeit, sondern aus der folgerichtigen und ehrlichen Denkweise, daß uns das Fest mit seinen biblischen Sinngehalten nichts mehr zu sagen hat und nur durch eine reine Scheidung erneuert werden kann. Nur eine unbestechliche und ehrliche Prüfung auf den Wesenskern unserer vergangenen und gegenwärtigen Weihnacht kann in den Zwiespalt der Meinungen Klarheit bringen und der Zukunft dienen.

Da fällt zunächst eines auf und steht außer Zweifel: Die Weihnacht ist das allgemeinste und schönste aller deutschen Feste. Nie wird an anderer Stelle über alle Gegensätze hinweg eine so starke Gemeinsamkeit erreicht. Eine innere Bewegung erfaßt das ganze Volk, vom Kinde bis zum Greise, vom Armen bis zum Reichen. Alle Liebeskräfte erwachen und auf unzählige Wege sinnt das Menschenherz, um Freude zu bereiten. Gerade der Not gegenüber bricht eine Verpflichtung und ein Erbarmen auf und reißt ein ganzes Volk in einem edlen Wetteifer von Hilfsbereitschaft mit sich fort. Und in diesen Freudenüberschwang hinein singt ein ganzes Volk seine jahrhundertealten Weisen, die nirgend ihresgleichen haben. Selbst die musikfernsten Kehlen tauen in diesen Stunden auf und tasten in den Tönen der anderen mit aus dem naturhaften Trieb, daß man Tiefstes nur zu singen vermag. Hier wird die Wurzel des Urliedes ganz stark offenbar. Das alles kann nicht die jüdische Heilsgeschichte gelöst haben, weder im Tun noch im Lied, finden wir doch bei keinem anderen Volke ein Fest in diesen Ausmaßen, obwohl die ganze Welt von der gleichen Lehre berührt wurde. Die wenigsten werden heute im Augenblick des Erhobenseins bei einem Lied sich eines dogmatischen Bekenntnisses bewußt sein. Vielmehr singt hier die deutsche Liebe siegreich über alles Fremde ihr eigenes Bekenntnis. Es muß also deutsches Menschentum und seine ihm innewohnende Eigenart als der Wesenskern der deutschen Weihnacht und ihr Lied als dessen schönste Darstellung angesprochen werden.

Das zeigt zunächst eine uralte Radleierweise aus der Sprachinsel Gottschee (Jugoslawien):

Die Herbergssuche



2. „O gebt mir Herberg, liebe Leut', mit Schmerzen erwart' ich mein Kindlein heut!"
3. „Wir können nicht geben Herberg dir, wir haben viel fremde Gäste hier."
4. Zum dritten Haus Maria schritt, doch niemand hörte ihre Bitt'.
5. Maria traurig ging hinaus, da stand in Flammen das ganze Haus.

Weise aufgezeichnet 1913 von W. Schinkel.
Textfassung Gustav Schulten.

In nicht mehr zu überbietender Einfachheit und Größe spricht sie auf kleinstem Raume in höchster Vollendung von einem Menschenschicksal, und nur schwer kann man sich ihrem Banne entziehen.

Das nächste Lied malt in echter Bauernart ein Bild der Familie, wie es bei alten und neuen Meistern nicht schöner sein kann. Gradlinig, holzschnittartig ist die reimlose Sprache und weckt mit der innigen Melodie jenen Zauber von Seligkeit und Wärme, der keinem Heimwesen, auch dem ärmlichsten nicht, fehlt, wenn ein Kindlein in seiner Mitte steht. Wer hier an Worten Anstoß nimmt, dem muß die ganze Geschichte zum Ärgernis werden. Das ist so deutsch und hat auch den letzten Hauch der Fremde abgestreift, daß selbst die Namen nur noch Schatten sind:





2. Ei, was ist im zerrissen Ställchen,
Daß es nur nicht erfrieren tut?

3. Drin ist Maria, das Kindlein sie waschet,
Das Kindlein Jesus waschet sie.

4. Drin ist Josef, der alte Mann,
Ein' schönen weißen Bart hat er.

5. Den Fuß bewegt er, das Kindlein wiegt er,
Das Kindlein Jesus wieget er.

6. Das Öchslein blaset, das Eslein schnaubet,
Dran sich das Kindlein wärmen tut.

Sprachinsel Gottschee.

Aus der Fülle der Weihnachtswiegenlieder sei ein weniger bekanntes aus dem Böhmer Wald mitgeteilt. Irgendeine deutsche Mutter mag es auf dem Wiesenhang einer Bergeinsamkeit gesungen haben. Der Wald ist mit seinem Rauschen mit hineingegangen, vielleicht gab auch das Spiel einer Hirtenflöte, die in das Wiegen klang, dem Lied seinen Ursprung. Irgendwie lebt beides darinnen: die Heimat.

Dort oben vom Berge



2. Es kommen die Englein und sehen ihr zu
Und schützen dem schlummernden Kindlein die Ruh;
Sie bringen ihr Blumen vom Paradies,
Drum schläft auch das Kindlein so ruhig und süß.

3. Die Vögel umsingen die Mutter gar fein
Und gucken zum Kindlein in die Wiege hinein;
Sie fliegen hinzu und fliegen empor
Und singen dann fröhlich als wie zuvor.

Und dann kommen jene zahllosen Hirtenstücke, die ein so erschütterndes Zeugnis von der Hilfsbereitschaft des ärmsten Menschen geben, die uns Nachfahrenden vor einem solchen Wesenszug der deutschen Seele Ehrfurcht abzwingen. Gibt nicht die Gegenwart ähnliche Beispiele? Die Welt hat sich gewandelt, unsere Art nicht:





2. Treibt z'sammen, treibt z'sammen die Schäflein fürbaß,
Treibt z'sammen, treibt z'sammen, dort zeig' ich euch was,
Dort in dem Stall, dort in dem Stall,
Werd't Wunderding sehen, treibt z'sammen einmal.

3. Ich hab' nur ein wenig von weitem geguckt,
Da hat mir mein Herz schon vor Freuden gehupft,
Ein schönes Kind, ein schönes Kind
Liegt dort in der Krippe bei Esel und Rind.

4. Ein herziger Vater, der steht auch dabei,
Ein wunderschön Jungfrau kniet auch auf dem Heu.
Um und um singt's, um und um klingt's,
Man sieht ja kein Lichtlein, so um und um brinnt's.

5. Das Kindlein, das zittert vor Kälte und Frost,
Ich dacht' mir: I wer hat's denn also verstoßt,
Daß man auch heut, daß man auch heut
Ihm sonst keine andere Herberg anbeut?

6. So gehet und nehmet ein Lämmlein vom Gras
Und bringet dem schönen Christkindlein etwas.
Geht nur fein sacht, geht nur fein sacht,
Auf daß ihr dem Kindlein kein Unruh' nicht macht!

Das gleiche, nur noch schlichter und kindlicher, sagt eine Weise aus Österreich:

Die Bauern



2. Wenn ich geh' zum Stall hinein, grüß' ich gleich das Kindelein und pfeif' eins dazu.

3. Milch und Mehl, das hab' ich schon, daß ein Brei ich kochen kann, wenn das Kindlein schreit.

Wo ein Kindlein zur Welt kommt, ist immer eitel Freude gewesen, da tanzte und musizierte man, heute wie ehedem. Die als heidnisch verdammte „Teufelskunst" ist auf einmal wieder erwacht, der alte Aufzug und Umgang, Springtanz und Reigen. Man höre nur diesen köstlichen Einzug, der es sogar wagt, höchst weltlich zu lachen und die um das Kind sich zum Kreis schließende Schar recht eindeutig zu untergehaktem „Schunkeln" anregt:

O freudenreicher Tag



Aus Schlesien.

Aus einem alten Weihnachtsreigen hört man deutlich das wirbelnde Kreisen eines uralten Schwertertanzes heraus:



14. Jahrhundert.

Es fehlt nicht an Schalmeien, Pfeifen, Flöten, Dudelsäcken und Fiedeln; das ganze Volksinstrumentarium zieht auf, und mancher Weise merkt man es an, daß sie von einem dieser Instrumente her gesungen wurde und was für tüchtige Dorfmusikanten es gegeben hat. Es stehen hier ein Gesätz des Ebenseer Hirtenliedes:



und der heitere:

2. Laßt ein doch schlafen, du Narr gib doch Ruh —
Macht einer d' Augen kaum auf dem Strohbett zu,
Heißt's schon: Treib d' Schaf aus und blas frisch ins Horn! —
Laßt ein doch schlafen, du Narr gib doch Ruh.

usw.

Zur Vervollständigung des Eindrucks einer Wesenseinheit im deutschen Lebensraum müßten noch Beispiele aus dem gesamten bürgerlichen, höfischen und kantoralen Musikbereich herangezogen werden, angefangen von dem unvergleichlich schönen Satz aus den Trienter Codices (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) zu „Der Tag, der ist so freudenreich", über Resinarius' vierstimmiges „Christum, wir sollen loben schon", Gumpelzheimers kindlich reines „Helft mir Gotts Güte preisen" bis zu Praetorius' Zwiegesang „Ein Kindelein so löbelich", dem Wunderwerk nordischer Zweistimmigkeit. Doch es kann nur das Volkslied, die umfassende Volkserscheinung, und auch diese nur mit wenigen Belegen aus einem fast unerschöpflichen Schatz, angeführt werden. Gerade an ihm wird der ganze Reichtum deutscher Art sichtbar, spiegelt er doch die Lebensauffassung jener Schicht wider, die am stärksten germanische Eigenart bewahrte und in die Zukunft gab. Von keiner Lehre beeinflußt, spricht dort der gute Geist unseres Volkstums in zeitnaher Eindringlichkeit zu uns, sei es durch ein hohes menschliches Ethos oder ein erdrückendes Beispiel einer klassischen Volkskunst, dem unergründlichen Quell von Schönheit und Kraft, aus dem sich die größten Meister nicht schämten zu schöpfen und zu lernen. Man kann diese Weisen nicht hinwegnehmen, ohne nicht gleichzeitig diese Werte zu zerstören. Wir wehren uns darum mit aller Macht gegen

die Bilderstürmerei engstirniger und hitziger Reformer. „Nicht konfessionelles Geltenwollen, sondern deutsche Gemütstiefe, Frömmigkeit und deutsche Gestaltungskraft bestimmen den Wert dieser Lieder, denen unsere selbstverständliche Ehrfurcht gilt." (Alfred Rosenberg.) Ein Volk, das wieder seine Art sucht — nicht, daß wir sie schon gefunden hätten —, braucht jedes echte, unverfälschte Stück seines Erbes. Wir haben in diesem Jahre gerade die Gebiete zurückerhalten, in denen jene Kräfte noch unverbraucht strömen und lebendig sind, während Binnendeutschland sie längst verlor und sich seit wenigen Jahrzehnten erst wieder langsam ersingt. Das sollte uns nachdenklich machen.

Aus dem zu erhaltenden Liedgut scheidet jenes aus, das ausgesprochen trennende und nicht mehr lebensfähige Gedanken enthält. Es ist dem Volkslied überhaupt nicht zuzurechnen, ebenso wie wir einen fremdstämmigen oder abtrünnigen Menschen nicht zu unserem Volk gehörig betrachten. (Wissenschaftler und Laien wenden heute noch immer den längst gereinigten Begriff für jeden Schund und Flimmer an.) Was aus der Weihnachtsindustrie, der Großstadt, den Betriebs- und Rummelverlägen oder aus der Höhe mittelalterlicher Scholastik, aus kirchlicher Enge, Erstarrung und Unduldsamkeit kommt und was heute am stärksten vorherrscht, das wollen wir auslöschen. Ein Musterbeispiel aus neuerer Zeit ist das auf ein sizilianisches Schifferlied gehende „O du fröhliche, o du selige". Solche dem Wesen der angeführten Lieder entgegengesetzte Gesänge gab es zu jeder Zeit. Ein Beispiel mag die Kluft recht deutlich zeigen:

Davids Stadt, ein großer Namen, wo das Heil in die Welt ist eingangen! Er bringt wohl ein schöne Zier. O Bethlehem Juda, du bist auserkoren, weil Jesse und David aus dir sind geboren, und der Heiland kommt zu dir... usw.

So hat der Bauer, der zäheste Verteidiger unseres Volkstums, die Weihnacht nie besungen! Das ist priesterliche Dichtung aus irgendeinem barocken Kloster Oberbayerns. Solche Dinge sterben von selbst aus, sie sind auch örtlich beschränkt. Wir dürfen ruhig den Abwehrkräften des Volksgeistes vertrauen. Das andere Gut aber können wir unbesorgt aufnehmen, wir „vergiften" uns nicht! Im Gegenteil! Wir brauchen es wie das tägliche Brot. Es ist Mutterboden und Heimat. *Aus den Gedankenwerten der Gegenwart und dem auserlesenen Erbe deutscher Menschlichkeit kann nur ein Ausweg für die Weihnacht und ihr Lied kommen.*

Die zweite Richtung will jegliche Erinnerung an das Alte ausmerzen und Neues an seine Stelle setzen. Sie steht vor einer Riesenaufgabe, und weil sie nur ein schöpferischer Geist anpacken und bewältigen kann, sind wir von vornherein zu größter Wachsamkeit aufgerufen, um Unzulänglichkeiten und Halbheiten fernzuhalten.

Das Beginnen läßt aber sofort ein uneinheitliches und nicht folgerichtiges Vorgehen erkennen. Die entstandene Leere kann zunächst mit nichts Eigenem ausgefüllt werden, und so wird zu einer Notlösung, der textlichen Veränderung alter Lieder, gegriffen. Unsere bekanntesten Weihnachtslieder müssen zuerst heran, obwohl solche Lieder, bei denen sich mit Worten und Weisen unverrückbare Vorstellungen verbinden, die un-

geeignetsten Objekte sind. Was für Lächerlichkeiten und Geschmacklosigkeiten zutage kommen, erhellen die Beispiele:

Es ist ein Ros entsprungen
Das Licht, das ich nun meine, das ist der Sonne Gold,
mit ihrem hellen Scheine ist sie uns wieder hold.
Sie küßt die weiße Flut,
wach wird aus tiefem Schlummer
die träumende Natur... usw.

O du fröhliche
O du fröhliche, o du heilige,
traute deutsche Weihnachtszeit!
Nach deutscher Ächtung
aus Priesters Knechtung,
frei, ja frei will der Deutsche sein!

Stille Nacht
Stille Nacht, heilige Nacht, Harfenton sanft und sacht
gleitet durch Meere von Sonnenlicht hin,
da sich uns öffnet der Seeligkeit Sinn,
Balder in deiner Geburt.

Da in uns Gott erwacht!
Im Gewissen der Gottheit gewiß,
singt dem Besieger der Finsternis:
Balder, das Urlicht, ist da.

Stille Nacht
Stille Nacht, heilige Pracht!
Das Sternenmeer
gibt weise Lehr'!
Kündet uns Gott in dem weiten All,
weiß nur von Demut und Knechtschaftsqual,
weiß nur von Stolzen und Frei'n,
die können gottdurchseelt sein.

Diese klägliche Reimerei ist immer bei allen christlich oder unchristlich ausgerichteten Sekten zu finden und richtet sich von selbst. Die sozialdemokratischen Volksbeglücker leisteten sich die gleichen Entgleisungen. Als die Kirche ihre Textunterlegungen vornahm, hatte sie zunächst den Vorteil, daß es einen so schroffen Gegensatz zwischen geistlicher und weltlicher Musik nicht gab, zum anderen standen ihr Dichtungen von wahrer Innerlichkeit zur Verfügung, und erst später gereichte ihr das gerügte Verfahren zum Unsegen.

Bei einer weiteren Gruppe geht man weniger radikal vor. Was bei den bekannten Weisen jedem sofort auffällt, glaubt man bei unbekannteren vertuschen zu können. Der Text wird den Zwecken entsprechend „überholt". Eine solche Willkür hat das schöne schlesische Lied erfahren. Beide Fassungen sind lehrreich:

O heilig Kind, wir grüßen dich mit Harfenklang und Lobgesang.
O Sonnenkind, wir grüßen dich mit Lautenklang und froh' Gesang.

Du liegst in Ruh, du heilig Kind. Wir halten Wacht in dunkler Nacht.
Du leuchtest uns aus tiefstem Grund. Wir halten Wacht in dunkler Nacht.

Alles, was verdächtig klingt, wird herausgeschlagen: Heilig Kind, Harfenklang und Lobgesang. Im Eifer ist dem Herausgeber entgangen, daß der scheinbar anstößige Harfenklang (vielleicht weil David vor der Bundeslade zur Harfe sang?) „germanischer"

ist als der Lautenklang. Zwischen einem Lobgesang und einem froh' Gesang dürfte nicht schwer sein zu wählen. Solche und ähnliche Lieder gleichen ausgeraubten Kirchen, wo an Stelle der wirklichen Kunstwerke die Machwerke der Kirchenausstattungsindustrie oder die Tünche traten. Damit leistet man nur der Flachheit Vorschub.

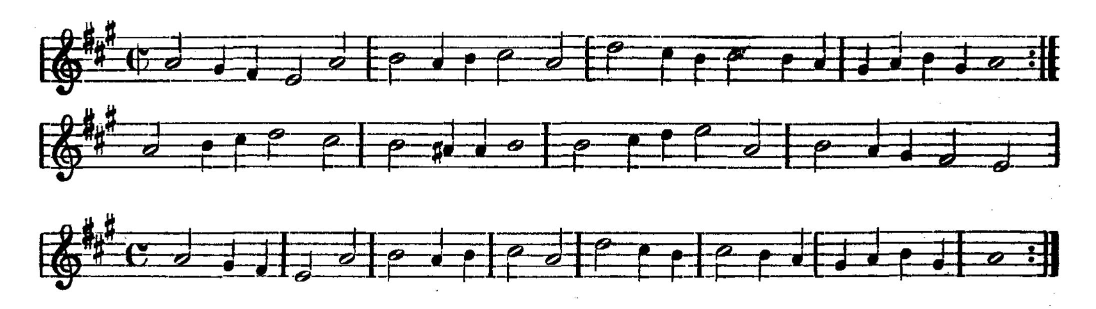
Gänzlich verwerflich ist es, unsere besten weltlichen Volkslieder, die bereits zum festen Bestand unserer deutschen Jugend zählen, ihres herrlichen Textes zu entkleiden und ihnen ein Gewand, das alle Züge eines überlebten Jugendstiles trägt, aufzuzwängen.

Winterwende (zu singen nach: Der Winter ist vergangen)

In Winters Haft und Banden seh' ich ein's Lichtes Schein,
Denn Nacht und Not zuschanden zieht sieghaft Sonne ein.
Ihr Blümlein, die ihr schlafet und träumt vom holden Mai'n,
Ich weiß ein heimlich Singen, des woll'n wir fröhlich sein.

Das neue Licht zu zünden soll unser Amt nun sein,
Daß sich die Herzen finden beim Sonnwendflammenschein.
So reicht euch froh die Hände und stimmet jubelnd ein:
In Treue bis ans Ende woll'n wir dem Licht uns weihn!
usw.

Weitere Basteleien verbinden alte, nicht textierte Weisen mit neuen Dichtungen. So hat Herman Wirth einen Niederländischen Tanz, dem er fälschlich ein Alter von 1100 Jahren zuschreibt, mit eigenen Versen gekoppelt, die zwar wohltuend von den üblichen germanischen Poetereien abrücken, aber in kein inneres Verhältnis mit der Weise kommen. Die äußerst lebendige Bewegung wird durch den schweren, besinnlichen Stabreim gebrochen und gezwungen, in einem falschen Zeitmaß zu laufen. Aus der Einsicht dieser Unzusammengehörigkeit ist Herybert Menzel, wahrscheinlich beauftragt, noch einmal an eine Neufassung herangegangen. Sie muß ebenfalls als gescheitert angesehen werden. In beiden Fassungen widersprechen sich Wort- und Melodiesinn. Das liegt an einer falschen Notierung, auf die man gar nicht geachtet hat. In der ursprünglichen Fassung, dazu alla breve, wird die Schnelligkeit der Weise eindeutig klar. In diesem Tempo kann man beide Texte nicht singen, und umgekehrt erhält man Trauergesänge.



Manche Ergebnisse steigern sich zur Karikatur. Davon eine Probe:



Aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.

Der „Reimer" hat zwar auf den Gang der Weise geachtet und sie sinngemäß gedeutet, aber das Wort stand nicht zur Verfügung. An der Heiterkeit dieser Rokokomelodie wird jedes Gedicht aus diesem Gedankenkreis lächerlich. Hier gehören unbeschwerte, tiefenlose, gesellige Verse hin.
In dieser Zusammenstellung ist der Schritt zu schlechtem Theater und opernhafter Pose nicht weit. Es kommt kein Lied, am allerwenigsten eines für den Jahresabschluß, dabei zustande.
Es bleiben noch die zahlreichen in Text und Weise neuen Lieder übrig. Fast allen fehlt, sobald sie sich in den Bereich der neuen Weihnachtshaltung begeben, jede Spur von Volkläufigkeit. Nicht ein „überquellendes musikalisches Gemüt", sondern „der intellektuelle Verstand" hat bei den meisten „Pate gestanden". (Adolf Hitler.)

Jullied



2. Fragenvolle Schicksalsstund'
schließet still zum Ringe rund: Sterben und Erstehen ... usw.

Die Melodie bringt in Takt 1—3 Anklänge an „Wir treten zum Beten" und „O der schöne Maienmond". Die Weiterführung ist unorganisch und unsanglich. Der Text ist Schreibtischdichtung, aber keine Volkssprache.
Stabreime ergeben noch lange keine nordische Juldichtung.



der ausgesprochenen Stimmungsdichtung, die dem Leser erspart bleibe, fügt sich die Melodie in keiner Weise. Wie stark die Verfallsmusik des vorigen Jahrhunderts in den Ohren sitzt, erfährt man immer wieder. Die Lieder stecken voller Anklänge, auch diese Vertonung. (Strömt herbei, ihr Völkerscharen; Wolgalied.) Das ist natürlich alles unbewußt, zeigt aber, auf was für kümmerlichen Voraussetzungen aufgebaut wird. Diesen mehr oder weniger tragikomisch wirkenden Liedern steht eine Masse gut gemeinter Dichtungen gegenüber. Nicht eines hebt sich über den Durchschnitt. Alle sind sie von einer Geschraubtheit der Gedanken. Qualvoll, verkrampft und zerquält sind Worte und Verse.

1. Ein helles Licht ist uns entbrannt, das leuchtet weit ins dunkle Land
und kündet Mensch und Tier und Baum der Sonne Sieg im Weltenraum.
2. Die Sonne und das edle Blut sind ewig jung und ewig gut.
In Kälte, Winternacht und Not bewahr' das Leben sie vor Tod.
3. Der grüne Baum, die frohen Kind des großen Lebens Zeugen sind,
Das heute nacht zu großer Freud' nach ew'ger Ordnung sich erneut.

Die weltanschauliche Plattheit dieser Verse bedarf keiner Erläuterung. Man wundert sich, daß so etwas noch vertont wird. Von der Mitteilung der Weise nehme ich Abstand. Man höre und staune über die neuen weihnachtlichen Sinngehalte!

Hell aus jedem Haus strömt sein Glanz hinaus,
der des Glaubens frohe Botschaft bringt,
jedem Mutterschoß wird ein süßes Los,
dem das Werk der Sühne neu gelingt.

Still im weißen Kleid steht um uns die Zeit,
flockenleis rührt uns die Liebe an,
und ein Kindermund, rein und staunensrund ...

Die Angelegenheit verschlimmert sich noch, indem namhafte Verleger solche Flachheiten herausbringen. Mit diesen Gebilden ist unserer Weltanschauung ein Bärendienst geleistet. Wir lehnen uns auf gegen eine Verniedlichung nordischer Geisteshaltung, gegen die unzulängliche Darstellung des religiösen Gedankengutes unserer Ahnen! Wir verwahren uns mit allem Nachdruck gegen einen Mißbrauch der deutschen Sprache und Musik und verzichten auf die winzigen Horizonte neugermanischer Religionsstifter im Lied. Wer hier wieder etwas sagen will, von dem fordern wir, daß er das unermeßliche Erbe nordischen Geistes kennt und sich innerlich an ihm ausrichtet. Eine schöpferische Veranlagung und handwerkliche Kenntnis gehören dazu. Alle bisherigen Versuche leitete der Verstand und nicht das Herz. Die kultische Absicht ist unverkennbar und sinkt mit der Unzulänglichkeit der Mittel ins Unnatürliche ab. „Unser Kult heißt ausschließlich Pflege des Natürlichen und damit auch des göttlich Gewollten." (Adolf Hitler.) Ein einziges Bauernweihnachtslied in der aufgezeigten Prägung ist ein Kleinod gegen diese entfesselte Produktion. Man versuche doch nur mit Bauern diese Gesänge zu singen, und man wird eine völlige Verständnislosigkeit erfahren. Hier gibt es kein Deuteln, denn ein untrüglicher Spiegel, der ein Gesetz enthüllt, ist das Lied. Darum setzen wir hier aus einer tiefen Verpflichtung unsere schärfsten Maßstäbe an.

Wir wollen uns ehrlich eingestehen, daß die eingeschlagene Richtung in die Irre geht. Auch alle jahreszeitlichen Lieder, die man heranzieht, werden keine Weihnachts- oder Jullieder werden: Das alte „O Tannenbaum" nicht, der „Bittre Winter" und die gegenwärtig immer häufiger auftauchenden deutschen Wiegenlieder. So erfreulich die Einführung dieser Lieder ist, sie bleiben doch nur Notbehelf. Wo ist denn in ihnen das weihnachtliche Gefühl?

Ich sehe den Ausweg in einer klaren Scheidung, nicht in einer Ablösung der Weihnacht durch die Wintersonnenwende noch in einer verschwommenen Vermengung beider Feste. Die Weihnacht, das Fest der Liebe und Freude und der inneren Einkehr — die Wintersonnenwende, die letzte politische Sammlung und Kraftballung an der Wende des Jahres, das Gelöbnis für das kommende —, so sollte der Deutsche diesen scheinbaren Widerstreit lösen.

Von der Wintersonnenwende braucht hier nichts gesagt zu werden. Ein uns gemäßes Liedgut und Brauchtum ist bereits in hoher Vollendung vorhanden. (Die Konjunkturware wird hier bereits von den Werten verdrängt.) Aber auch beim Weihnachtslied ist das Herz mächtig am Werke. Es hat hier den am Anfang gewiesenen Weg gefunden, weil er der Natürlichkeit entspricht.

Josef Bauer ist es gelungen, dem zutiefst deutschen Menschentum im alten Lied ohne jede Fremdbindung wieder einen gegenwärtigen Ausdruck zu verleihen.

Chr. Lahusen.



Aus der echten Dichtung der Gegenwart und Vergangenheit harrt noch mancher Wert seiner Erschließung. Christian Lahusen hat am schönsten Friedrich Wilhelm Webers „Es wächst viel Brot in der Winternacht" vertont. Dieser und einige Greiffsche Texte sind Ansätze für ein zeitnahes Lied der Vorweihnacht. Auch von den Greiffschen Gedichten liegen zwei gute Vertonungen vor. Hans Baumanns „Hohe Nacht" ist der erste befriedigende Wurf eines in Sprache, Sinngehalt und Melodie auf altem Erbe erwachsenen und doch völlig neuen Weihnachtsliedes. Wer seine „Bergbauernweihnacht"

durchsingt, der weiß, daß altes Bauernerbe im Blut der sichere Führer war. In diesem Lied ist alles natürlich und schön, gegenwartsnah und doch ewig alt, göttlich und menschlich, klar und herb. Keine weltanschauliche Gedankenkundgebung stört, und doch schlägt in ihm das wiedergefundene und befreite Lebensgesetz unserer Art.

Hohe Nacht



Hohe Nacht mit großen Feuern, die auf allen Bergen sind,
heut muß sich die Erd' erneuern wie ein junggeboren Kind.
Mütter, euch sind alle Feuer, alle Sterne aufgestellt.
Mütter, tief in euren Herzen schlägt das Herz der weiten Welt.

Unterhaltungsmusik

Von Ludwig K. Mayer, Berlin

Die Fragen der Unterhaltungsmusik sind im Rahmen nationalsozialistischer Kulturarbeit immer wieder Gegenstand von Erörterungen, die die Dringlichkeit dieses Problemkomplexes ebenso erweisen wie die mannigfachen Schwierigkeiten seiner Lösung. Wenn wir aus der Vergangenheit immerhin einen brauchbaren Grundstock für die Pflege unserer großen Musikwerke und Musikwerte übernehmen konnten, der so fest gegründet war, daß selbst die Systemzeit ihn zwar zu mißbrauchen, nicht aber ihn unbrauchbar zu machen vermocht hatte, so sahen wir uns auf dem weiten Felde der Unterhaltungsmusik einer Lage gegenüber, die derart war, daß es sich hier nicht mehr allein um Reinigungs- und Wiederherstellungsmaßnahmen handeln konnte, sondern daß eine völlige Erneuerung als Ziel gesetzt werden mußte.

Es wäre nun allerdings verfehlt, wollte man für die Zustände, die wir antrafen, allein die jüngste Vergangenheit verantwortlich machen. Die Ursachen reichen viel weiter zurück, ihren Auswirkungen zu steuern war freilich niemand ungeeigneter als die „Kulturpolitiker" der Systemzeit. Sie waren nicht nur unfähig, den Verfall aufzuhalten, sie haben ihn beschleunigt und verschärft, haben alle jene Kräfte begünstigt, die in dieser Richtung wirksam sein konnten. Hier handelt es sich nämlich um nichts anderes als um ein Grundproblem der Kultur, um ein Problem also, das nur vom Volke, vom Volkstum aus gelöst werden kann, und dazu fehlte jenen als Vertretern der jüdisch-marxistischen, kulturzerstörenden Klassentheorie nicht nur die Eignung, sondern auch der Wille.

Wie schon angedeutet bedeutet das Thema Unterhaltungsmusik nicht ein Problem, sondern einen ganzen Komplex von Problemen, der schon mit der Bestimmung des Be-

griffes Unterhaltungsmusik beginnt und der mit der Feststellung, daß es überhaupt einen Sonderbegriff Unterhaltungsmusik gibt, die Grenze des Paradoxen streift.
Wollten wir nämlich kurz und bündig die Frage stellen: „Was ist Unterhaltungsmusik?", so würden wir bei der Beantwortung zu berücksichtigen haben, daß der eine im andachtsvollen Hören einer Bruckner- oder Beethoven-Sinfonie die Entspannung bzw. Unterhaltung findet, die er sich nach den Mühen des Alltags wünscht, während ein andrer die Ouvertüre zur „Fledermaus" als „schwere" und daher seinem Unterhaltungsbedürfnis nicht entsprechende Musik zurückweist. Diese Beispiele sind nicht konstruiert, sondern werden auf Grund praktischer Erfahrung angeführt. Wir werden also, um eine für zweckdienliche Untersuchungen brauchbare Ausgangsstellung zu gewinnen, unsere Frage zunächst einengen, spezialisieren müssen. Wir werden sie nicht als eine grundsätzlich ästhetische Frage zu formulieren haben, sondern sie aus den gegebenen Tatsachen und derzeit geltenden Umständen ableiten müssen.
Was also versteht man in der heutigen musikalischen Praxis und im geltenden Sprachgebrauch als Unterhaltungsmusik? Auch dafür wird uns eine knappe und zugleich erschöpfende Begriffsbestimmung nicht ganz so leicht werden, wie man zunächst denken möchte, denn auch hier steht uns die Vieldeutigkeit, die innere Zwiespältigkeit — um nicht zu sagen: die Absurdität — der Sache selbst im Wege. Wenn wir es nun auch nicht bei der Meinung jenes Volksgenossen sein Bewenden haben lassen wollen, der da sagte: „Unterhaltungsmusik ist Musik, zu der ich mich gut unterhalten kann, die ich also so nebenbei hören kann, ohne daß sie mich stört", so kann uns doch auch dieses Bekenntnis als Wegweiser von gewissem Werte sein. Wir folgern nämlich daraus, daß unser Freund es ablehnt, der Musik seine ganze Aufmerksamkeit widmen zu müssen, daß er sie jedoch immerhin als eine Art Begleitung oder Geräuschkulisse zu anderen Beschäftigungen, die seinem Vergnügen dienen, schätzt, daß er also offenbar, sei es nun bewußt oder unbewußt, auf gewisse psychische Wirkungen der Musik Wert legt. Wir formulieren also etwa: Unterhaltungsmusik ist Musik, die angenehme, mühelose und unbeschwerte Unterhaltung bietet, d. h. eine entspannende und von den Gedankengängen des Alltags ablenkende Wirkung ausübt, ohne daß der Hörer gezwungen wird, ihr seine volle und bewußte Aufmerksamkeit zuzuwenden.
Diese Charakterisierung der Unterhaltungsmusik und ihrer Aufgabe steht nun freilich in scharfem Gegensatz zu der Auffassung, die gerade bei uns in Deutschland von den Freunden und Vertretern der ernsten Musik verfolgt wird. Wir Deutschen haben uns daran gewöhnt, in der Musik im Sinne Beethovens „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" zu sehen. Dieser Auffassung verdanken wir die unvergleichlichen Höchstwerte unserer Tonkunst, die auf der Welt nicht ihresgleichen haben. So mag es uns widerstreben, die gleichen Kunstmittel, die uns Heiligstes verkünden, im Dienst oberflächlich und nebenbei aufgenommener Unterhaltung zu sehen.
So bleibt uns denn zu untersuchen, inwieweit diese oder jene Ansicht zu Recht besteht oder ob etwa beide Geltung haben können.
Wir erinnern uns, daß gerade Beethoven es durchaus mit dem ethischen Ernst seiner Kunstauffassung für vereinbar hielt, ausgesprochene Unterhaltungs- und Tanzmusik zu

schreiben, ja daß er Themen solcher Tanzmusik selbst in seinen Sinfonien wieder benutzte. Er kannte also den Zwiespalt zwischen ernster Musik und Unterhaltungsmusik nicht, ebensowenig wie seine jüngeren Zeitgenossen Schubert und Weber. Wir wissen von der hohen künstlerischen Achtung, die Brahms und Wagner dem Walzerkönig Johann Strauß zollten, und zwar Wagner trotzdem er in seinen Schriften die Gegensätzlichkeit zwischen Musik als höherer Offenbarung und jener, die um zu gefallen, um zu unterhalten geschaffen werde, in schärfster Weise auf die Spitze getrieben hatte. Der entscheidende Satz findet sich in der Abhandlung „Publikum und Popularität". Er lautet: „Ohne einen allgemeinen, für alle Kulturepochen gültigen Grundsatz aufstellen zu wollen, fasse ich für jetzt unsere heutigen öffentlichen Kunstzustände in das Auge, wenn ich behaupte, daß unmöglich etwas wirklich gut sein kann, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet und diese beabsichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunstwerkes dem Autor als maßgebend vorschwebt." Und weiter heißt es in der gleichen Schrift: „Da wir bei unserem Publikum nicht einen ausgebildeten Sinn für künstlerische Form, sondern fast einzig eine sehr verschiedenartige Empfänglichkeit, wie sie schon durch das Verlangen nach Unterhaltung erweckt wird, in Berechnung ziehen durften, so müssen wir das Werk, welches eben nur diese Unterhaltungssucht auszubeuten beabsichtigt, als an sich gewiß jedes Wertes bar erkennen und insofern der Kategorie des moralisch Schlechten sehr nahe angehörig bezeichnen, als es auf Nutzziehung aus den bedenklichsten Eigenschaften der Menge ausgeht."
Diese Haltung Wagners hat durch einseitige, also mißverstandene Auslegung zweifellos viel dazu beigetragen, daß die Kluft zwischen ernster Musik und Unterhaltungsmusik immer tiefer und breiter wurde, tiefer und breiter als es wohl unbedingt hätte sein müssen. Man darf nicht vergessen, mit welchem Ernst und welcher Leidenschaft Wagner um die Seele des deutschen Volkes gerungen, ohne dessen Verständnis sein Lebenswerk sinnlos gewesen wäre; man darf nicht vergessen, daß neben ihm die Meister der Romantik, jeder nach seiner Art, in ihrer Kunst wesentlich bestimmt wurden durch die Sehnsucht nach dem Volke und dem Volkstum.
Wagner sagt ausdrücklich, daß er nicht das unterhaltende Kunstwerk schlechthin verurteile, daß er keinen „für alle Kulturepochen gültigen Grundsatz" aufstellen wolle, sondern daß er die besonderen „öffentlichen Kunstzustände" seiner Zeit und das damalige Publikum im Auge habe. Damit aber legt er den Finger auf die Wunde, damit nennt er die eigentlichen Ursachen des Verfalls. Wie aber waren diese „öffentlichen Kunstzustände", und wie waren sie geworden?
Wir gingen vorhin von Beethoven aus und greifen nun kurz noch weiter zurück, denn gerade die Zeit Beethovens war es, in der sich jene Zustände zu entwickeln begannen, die Wagner geißelt. Früher hatte sich die Musikpflege, soweit sie nicht im Dienste der Kirchen stand und soweit sie nicht urtümliche Volksmusik betraf, der breiteren Öffentlichkeit entzogen. Sie spielte sich ab in den kleineren Kreisen verständnisvoller Liebhaber, die von vornherein eine Auslese Gleichgestimmter bedeuteten. Eine besondre Rolle fiel dabei jenen Kreisen zu, die einen kunstsinnigen Fürsten oder adligen Ma-

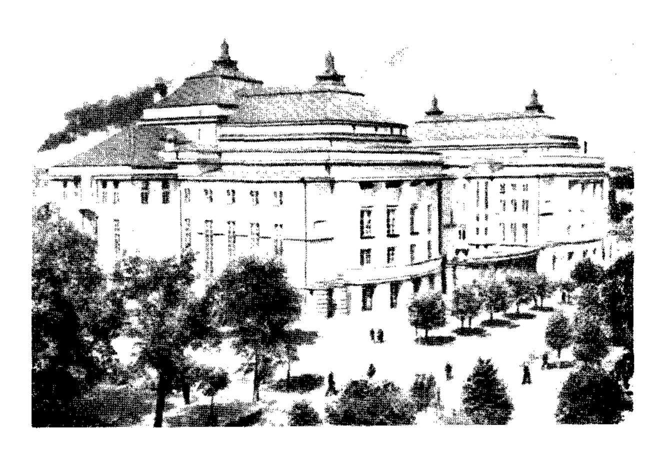
gnaten zum Mittelpunkt hatten, der es sich leisten konnte, seine Kunstliebe auch als materiell fördernder Mäzen zu betätigen. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ändern sich die Verhältnisse von Grund aus. In Auswirkung der französischen Revolution wird das Bürgertum zum Träger des Staates und damit auch des kulturellen Lebens. Aufgerufen, eine kulturelle Mission zu erfüllen, versagte dieses Bürgertum alsbald in hohem Grade und mußte um so mehr versagen, als es schon damals nicht mehr Volk war, sondern eine soziale Schicht, deren Entwicklung teils der Proletarisierung, teils der parvenuhaften Saturierung zudrängte. Der gute kulturfähige Kern bestand in einer Minderheit, bildete nach wie vor eine Auslese. Haydn hatte noch in den glücklichen Umständen gelebt, die die Einheit seines Schaffens ungetrübt bestehen ließ, seine fürstlichen Brotherren hatten ihn nicht gehindert, in seiner Kunst stets der Sohn seines Volkes zu sein. Mozart löst sich unter dem Wetterleuchten einer neuen Zeit aus den Fesseln fürstlichen Dienstes, er suchte das Volk — und fand es nicht. Beethoven ist der erste freischaffende Musiker, seine Stellung seinen fürstlichen Gönnern und Förderern gegenüber ist eine ausgesprochen revolutionäre, sein Verhältnis zur Öffentlichkeit — wer wollte an seiner Volksverbundenheit zweifeln? — zeigt die gleiche Tragik, die sich bei Mozart als Künstlerschicksal erfüllte und die später den lebenslänglichen bewußten Kampf Richard Wagners bestimmte.

Damals entwickelte sich das neuere Konzertwesen, das der breiten Masse des Bürgertums dienen sollte, von ihr maßgeblich beeinflußt wurde. Der Künstler, der als wahrer Vertreter seines Volkstums die Einheit seines Schaffens vom Tanz bis zur Sinfonie als natürliche Gegebenheit zu wahren verstand, sah sich einer unorganischen, zum größten Teil entwurzelten Öffentlichkeit gegenüber. An ihm mußten sich die Geister scheiden, nicht etwa in Gebildete und Ungebildete, sondern in künstlerisch Empfängliche und Unempfängliche. Durch nichts wird die Notwendigkeit dieser mit elementarer Folgerichtigkeit sich vollziehenden Scheidung deutlicher als durch die Konzertprogramme jener Zeit, in denen sich die höchsten geistigen Werte neben hohler Virtuosenproduktion und banalstem Kitsch finden.

Die musikalische Veranstaltung als künstlerische Feier wurde geschaffen. Sie fand kein Volk als Hörerkreis, sondern eine Gemeinde, zahlenmäßig geringen Überrest eines zersetzten Volkstums, der noch fähig war Kultur zu tragen. Dazu im Gegensatz stand das mit musikalischen Mitteln bestrittene Amüsement jener Art, gegen das Wagner sich wendet. Die Einheit der Kunst, die nur noch im Genie selbst sich verkörperte, war zerstört, weil die tragfähige, volkhaft organische Einheit der Öffentlichkeit fehlte.

Damit aber war die Katastrophe der der Unterhaltung dienenden Musik vollzogene Tatsache. Sie war von Volkskunst ebensoweit entfernt wie jener immer mehr der Proletarisierung verfallende Teil des Bürgertums, dem sie diente, dem echten Volkstum entfernt war.

Die weiteren Entwicklungen des Bürgertums im 19. Jahrhundert werden dann maßgebend sowohl für den einen wie für den anderen Teil des Musikbetriebs — denn ein Betrieb wurde es statt eines wirklichen Musiklebens immer mehr. Die Wirkungen waren nach beiden Seiten alles andre als positiv. So wurde die Gemeinde der musi-



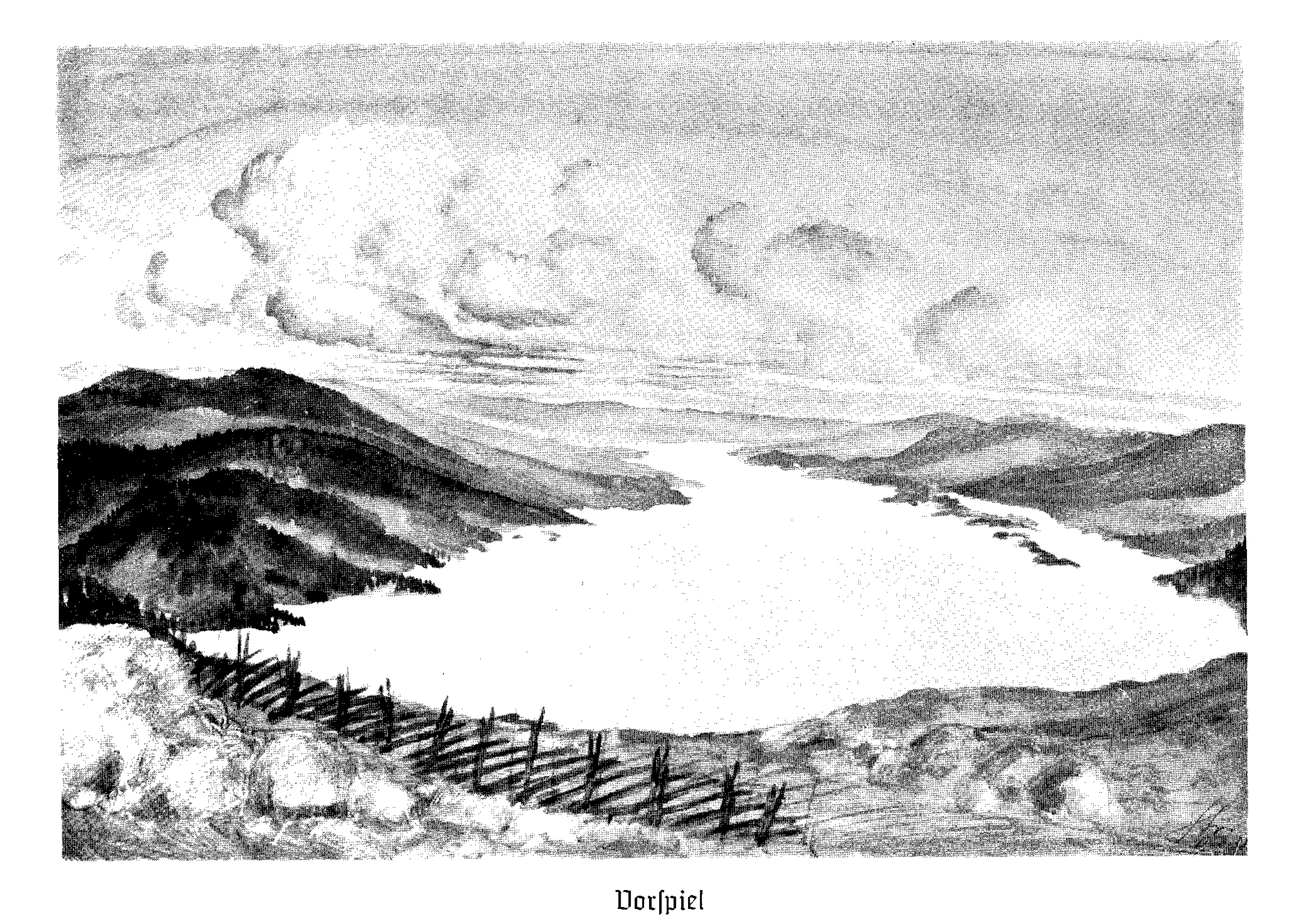
Das Theatergebäude in Reval, das gleichzeitig Konzertsäle enthält

(Zu dem Aufsatz „Das Kunstleben Estlands" von Gottfried Schweizer)



Die malerischen Trachten, die heute noch in Estland getragen werden

(Aufnahmen: Archiv „Die Musik")



Vorspiel

Entwurf zu Werner Egks „Peer Gynt" von Paul Sträter. Inszenierung: **Wolf Völker**

kalischen Feiern in dem Maße zersetzt, als Parvenus und Snobe es sich und ihrem „Air" schuldig zu sein glaubten, sich bei solchen Veranstaltungen sehenzulassen, und was erst Sache der Kultur war, das wurde nun umgefälscht in eine Angelegenheit einer in ihrer Zusammensetzung und ihrer geistigen Haltung fragwürdigen „Gesellschaft", die nun auch hier immer mehr ihren niederziehenden Einfluß auszuüben begann, anderseits aber von dort mitnahm, was sie und wie sie es eben verstand. So fand der Virtuose in der häuslichen musikalischen Unterhaltung des bourgeoisen Parvenus, die man sich natürlich ebenfalls schuldig zu sein glaubte, sein Gegenstück in der klavierklimpernden höheren Tochter, die zu solchem Behufe entsprechend hergerichteter „Salonstücke" bedurfte. Wesen und Aufgabe dieser Stücke bestanden darin, daß besagte höhere Tochter vor staunenden Freunden und Verwandten so tun können sollte, als könnte sie es gerade oder doch fast so gut wie Franz Liszt. Von Musik und Kunst blieb nur eine Farce. Ähnlich ging es mit der Sinfonie, unter der man sich doch „etwas vorstellen" wollte, so daß man also programmatische Werke bevorzugte, die man besonders gut zu „verstehen" wähnte. Auch sie fanden im Salon ihr vermanschtes und verzerrtes Spiegelbild, und zwar im „Charakterstück". Was wurde da nicht, angefangen vom sattsam berüchtigten „Gebet einer Jungfrau", in Tönen geschildert und dargestellt, schaurig schön und zu Tränen rührend! Die Hausmusik war zur Salonmusik, zur verkitschten Konzertnachahmung geworden und wirkte sich wiederum aus auf die in der Öffentlichkeit produzierte Unterhaltungsmusik.

So ging es immer mehr herunter. Tauchten wirklich mal Künstler von Belang in diesen Bezirken auf, so wurden sie von der unersättlichen Hyäne eben mitgefressen und fanden natürlich bald ihre beflissenen verkitschenden Nachahmer. Eine positive, gesundende Wirkung vermochten sie nicht auszuüben, dazu steckte man schon zu sehr in Verfall und Zersetzung.

Ist es da ein Wunder, wenn der verantwortungsbewußte Künstler mehr und mehr nichts zu tun haben wollte mit Unterhaltungsmusik? Wo sollte er in diesem Hexensabbat des Niedergangs den archimedischen Punkt finden, um die Welt aus den Angeln zu heben? Und gegen welche Kräfte hätte er anzukämpfen gehabt!? Schon Wagner spricht von den „Ausbeutern der bedenklichsten Eigenschaften der Menge" und von der sie unterstützenden „grassierenden Journalistik", und wir wissen, wen er meinte und was wir darunter zu verstehen haben.

Das Banner der Kunst von einigen wenigen hinaufgetragen zu höchsten Höhen, verteidigt von einer zahlenmäßig geringen Gemeinde, die zwangsläufig immer mehr der Exklusivität anheimfallen mußte, ringsum aber eine Welt des Verfalls und Zerfalls von Volkstum und Kultur, das ist das apokalyptische Bild des letzten Jahrhunderts. Da mußte schon ein Ereignis von elementarster Wucht kommen, um Abhilfe zu schaffen, es mußte ein neuer Weltentag anbrechen. Und er brach an: 1933!

★

Wir Deutschen sind wieder und endlich ein Volk geworden. Damit ist nun die Voraussetzung für eine Regeneration unserer Kultur, für die Schaffung einer echten Volkskultur gegeben, die all das abstoßen wird, was sich in vergangenen Zeiten als unecht

und als schädlich angesetzt hat. Allerdings wird man diese Wandlung nicht von heute auf morgen erwarten dürfen, da ja die politische Erneuerung erst den Weg freimachen konnte für die eigentliche völkische und damit kulturelle Erneuerung. Dieser Weg wird ein langer sein. Die Generation von heute kann nur die ersten Schritte tun, aber sie muß sie mit Kraft und Entschiedenheit tun. Es ist alles eingeleitet, alles Weitere ist Sache natürlicher Entwicklungen.

Es ist so keine Frage, daß auch die Einheit der deutschen Musik, wie sie in ihren genialen Meistern immer bestanden hat, Tatsache werden wird, daß also zwischen „leichter" und „schwerer" Musik nicht mehr eine trennende Kluft klaffen, sondern vom Volkstanz bis zum höchste Offenbarung bedeutenden Kunstwerk eine organische Linie sich ziehen wird. Dies ist das Ziel, und auf dieses Ziel hinzuarbeiten ist die Aufgabe auch aller derer, die an der Lösung der Fragen der Unterhaltungsmusik mitarbeiten.

Merkwürdigerweise findet man auch bei Künstlern, die mit ernstem Willen sich um Erneuerung der Unterhaltungsmusik bemühen, die abwegige Auffassung, als handle es sich darum, der Masse des Volkes eine Art von Ersatz für die „schwere" Musik zu bieten, die sie angeblich mangels bestimmter Bildungsvoraussetzungen doch nicht verstehen könne. Solchen Gedanken hängt bei allem guten Willen noch etwas von der überlebten marxistischen Klassentheorie an. Sie sind um so gefährlicher, als sie nur geeignet sind, alte Vorurteile zu bekräftigen und Klassenschranken aufzurichten. Musikverständnis, Liebe zur Kunst und Empfänglichkeit für ihre Schönheiten waren noch zu keiner Zeit abhängig von einer bestimmten Bildung, sie hatten immer nur eines zur Grundlage, das von Natur vorhandene oder nicht vorhandene „Gefühlsverständnis" (um noch einmal einen Ausdruck Richard Wagners zu gebrauchen). Um Musik zu erleben, bedarf es keines Fachwissens über die Technik und Theorie ihres Aufbaues. Welcher Musiker hätte sich nicht schon gewünscht, einmal wieder ein Konzert oder eine Oper so unvoreingenommen und voraussetzungslos einfach auf sich wirken lassen zu können wie zu jener Zeit, da er noch „nichts wußte von der Tabulatur"!

Unterhaltungsmusik wird also nicht Ersatz sein dürfen, sie wird aber so beschaffen sein müssen, daß sie die seelische Bereitschaft für ernste Musik nicht beeinträchtigt, daß sie das Gefühlsverständnis nicht verkommen und verflachen läßt, daß sie den Geschmack, d. h. das instinktive Empfinden für das Gute, nicht verdirbt.

Im großen Zusammenhang gesehen ist das Problem unserer Unterhaltungsmusik nichts andres als eine große und auf weite Sicht zu behandelnde Erziehungsaufgabe. Sie muß jedoch unmerklich und weitab von aller Schulmeisterei gelöst werden und fällt zusammen mit der umfassenderen Erziehungsarbeit, die der Nationalsozialismus am deutschen Volk und an seinen kommenden Geschlechtern zu leisten begonnen hat.

Einstweilen aber befinden wir uns in einem Übergangsstadium, in dem es gilt die Auswirkungen der schädlichen Einflüsse der Vergangenheit vollends zu paralysieren und den Boden für ein Schaffen aus und in neuem Geiste so gut als möglich zu bereiten. Wir werden dabei das Streben nach Sauberkeit nicht mit Muckertum verwechseln dürfen. Natürliche Lebensfreude, vitale Kraft sollen und müssen freie Bahn haben, sie sind der beste Schutz gegen Entartungen und wirken viel sicherer reinigend als es

irgendein Zensor könnte, dessen Maßstäbe nur zu leicht seiner eigenen — unter Umständen angekränkelten — Phantasie entstammen möchten.
Wir können von der Unterhaltungsmusik das Sondergebiet der Tanzmusik nicht trennen, ja sie beansprucht in ganz hervorragendem Maße unsere Aufmerksamkeit, denn gerade hier tobten sich die Entartungserscheinungen der jüngsten Vergangenheit am meisten und mit gesteigerter Wirkung aus. Erotik ist der Sinn des Tanzes. Ob diese Erotik natürlich und sauber oder ob sie entartet ist, das hängt weitgehend vom Tanzenden selbst ab. Wollte man nur Tänze gelten lassen, die keine laszive Verzerrung durch den Tanzenden zulassen, so müßte man wohl den Tanz überhaupt ausrotten! Wird man also in dieser Beziehung das Entscheidende den sich stärkenden guten Instinkten unseres Volkes überlassen dürfen, so wird man um so wachsamer gegenüber rein künstlerischen Entartungserscheinungen sein müssen.
Im Laufe der Jahrhunderte haben wir Deutschen so manchen unserer Gesellschaftstänze aus dem Ausland bezogen, immerhin aber waren es rasseverwandte Völker, die uns diese Tänze lieferten und die ja dann auch mählich unsrer Art entsprechend umgebildet wurden. Unsere moderne Tanzmusik wird beherrscht vom Jazz. Daß auch hier positiv zu wertende Angleichungen möglich sind, das beweisen jene Tänze, die in der Verhaltenheit beherrscht schreitender Bewegung den bestimmenden Wesenszug aufweisen. Wo sich aber Elemente fremder, niederer Rassen, wo Niggerei und jüdische Frivolität sich in den Vordergrund drängen, da müssen wir eine entschieden trennende Schranke aufrichten. An derlei mag eine internationale Dekadenz ihre abgebrühten und pervertierten Sinne aufpeitschen, ein gesundes und auf seine Gesunderhaltung bedachtes Volk kann damit nichts zu tun haben. Wir haben noch die Verjazzung der Tannhäuser-Ouvertüre und dergleichen in schaudernder Erinnerung, aus Amerika kommt uns die Kunde, daß man dort — Gott sei Dank nicht unwidersprochen — Bach verjazzt. Daß es sich dabei um Entartungen handelt, die innerhalb der deutschen Grenzen nie mehr Boden fassen dürfen, darüber kann und darf kein Zweifel bestehen. Das gleiche gilt für jene Auswüchse der Improvisationsmanieren der Jazzmusik, die das Gebiet der Musik überhaupt verlassen und mit ihrem hemmungslosen Gequäke die Geistesverfassung sinnlos Betrunkener zum Prinzip erheben.
In enger Verbindung mit der Tanzmusik steht der Schlager. Wenn man so will, stellt er eine moderne Variante oder doch eigentlich einen proletarisierten Nachkommen des Volkslieds dar, von diesem genau so weit entfernt wie Proletariat von Volkstum. Seine Wirkung ist im einzelnen ephemer, als Gattung aber von nicht zu unterschätzender Bedeutung, sein ferneres Schicksal zwangsläufig verbunden mit der weiteren Entwicklung unseres Volkstums. Seine Verbreitung verdankt der Schlager zumeist nicht so sehr der Melodie als vielmehr dem Text, mit ihm aber bohrt sich dann auch die Musik in die Menschen ein und übt ihre Wirkung aus, unvermerkt zwar, dafür aber um so intensiver. Eben darum aber kann, so absurd es klingt, gerade dem Schlager eine gewisse volkserzieherische Rolle zugesprochen werden, eine Aufgabe, die er erfüllen kann, wenn er bewußt und mit Geschick dafür eingesetzt wird. „Wenn Bücher auch nicht gut oder schlecht machen, besser oder schlechter machen sie doch", so sagt Jean Paul

einmal, und sinngemäß gilt das auch für die Musik. Der Schlager ist die Form der Musik, die heute die breiteste Wirkung ausübt, und sie ist um so stärker, als die ständige, oft gedankenlose Wiederholung mit der Kraft einer Suggestionsformel das Unterbewußtsein beeinflußt und bestimmt. Es ist also gar nicht unwichtig, welche Texte und welche Musik im Schlager auf die Menge losgelassen werden. Es muß möglich sein, den Weg zum Volkslied auch von hier aus wieder zu finden, es wird darauf ankommen, die Volksliedarbeit auf breitester Grundlage durchzuführen, so daß sich mehr und mehr Erlebnisse und Erinnerung, die für viele unsrer Volksgenossen heute noch mit dem oder jenem Schlager verbunden sind, mit dem Volkslied verbunden werden oder zunächst wenigstens mit Schlagern, die sich dem Wesen des Volkslieds nähern.

Erinnerungen, Gedankenverbindungen, Ideenassoziationen spielen ja überhaupt eine bestimmende Rolle gerade in der Unterhaltungsmusik, sie entscheiden weitgehend darüber, was der einzelne als unterhaltende, ihn anregende und ansprechende Musik gelten lassen will. Denken wir zum Beispiel an die allgemeine Beliebtheit der Militärmärsche! Zweifellos ist es nicht der flotte Rhythmus allein, der dafür maßgebend ist, sondern die Tatsache, daß mit den Klängen der Märsche für einen überwiegenden Teil, zunächst unserer männlichen Bevölkerung, Erinnerungen verbunden sind, die jeder gern in sich wachrufen läßt. Ähnlich verhält es sich mit den Tänzen, ähnlich auch — mit einer gewissen Einschränkung der Breitenwirkung — mit den Fantasien und Potpourris aus Opern und Operetten, die an sich sicherlich keine restlos erfreuliche Kunstform darstellen, dennoch aber ein geeignetes Mittel darstellen, immer wieder an wertvolles Musikgut zu erinnern und so den Geschmack zu beeinflussen.

Was der einzelne in Stunden besondrer Empfänglichkeit einmal gehört hat, das wird ihm in lieber Erinnerung bleiben, er wird es immer wieder gern hören. War es ein Schmarren oder Schmachtfetzen, so wird er daran hängen, war es ein wertvolles Musikstück, so eben an diesem. So wird ein immer zunehmendes Augenmerk darauf zu richten sein, daß das Leben, wo immer es mit Musik in Berührung gebracht werden kann, mit wirklich guter Musik durchsetzt wird, daß also Erinnerungen geschaffen werden, für die ein bestimmtes Musikstück zunächst vielleicht nicht mehr als eine scheinbar zufällige Begleitung ist. Dieses Musikstück wird unbewußt im Menschen weiterwirken, wird seinen Geschmack unmerklich beeinflussen.

Man sieht, die Frage der Reform unsrer Unterhaltungsmusik ist nicht loszulösen von der der Hebung bzw. Neuschaffung unserer Kultur, eine entscheidende Wandlung kann nur in diesem großen Zusammenhang Platz greifen. Wie die Dinge nun einmal liegen, wird man sich wohl nicht allzuviel erzieherisch wirkende Aktivität von den Stätten der Unterhaltungsmusik versprechen dürfen, eines aber kann und muß erwartet werden: daß die Bezirke der Unterhaltungsmusik nicht ein reaktionäres Sonderdasein im Gesamtgefüge unseres Staates und seiner Kulturpflege führen, daß also zumindest dort so gearbeitet wird, daß die kulturellen Bestrebungen des Staates, der Partei und ihrer Organisationen in ihren Auswirkungen nicht beeinträchtigt oder etwa gar sabotiert werden. Es darf nicht die Gefahr bestehen, daß z. B. das, was durch die musikalische Jugendarbeit an Geschmackshebung und Geschmacksläuterung gewonnen wird, wieder

in Frage gestellt wird, wenn die jungen Leute einmal einen Betrieb aufsuchen, in dem Unterhaltungsmusik gespielt wird. Was wir in diesem Sinne schon heute und in der Folge immer mehr ausgeschaltet wissen wollen, das dürfte in großen Zügen aus den obigen Ausführungen hervorgehen: Entartungen, Hohlheit, Kitsch. Es bedarf dazu des gesunden Instinktes und des wachen Verantwortungsbewußtseins der ausübenden Musiker, vor allem der Kapellenleiter. Wir wissen sehr wohl, daß mancher von ihnen in Abhängigkeit lebt von Vorgesetzten, denen das Verständnis für kulturelle Zielsetzungen mangelt. In solchen Fällen muß der Musiker wissen können, daß er höheren Ortes Rückhalt findet.

Es wird heute Unterhaltungs- und Tanzmusik in geradezu unwahrscheinlichen Mengen auf den Markt geworfen, die wertmäßige Ausbeute ist allerdings unerfreulich gering. Hier fehlt es offensichtlich am Verantwortungsbewußtsein der Komponisten, die diesen „Markt" beherrschen, bzw. ihrer Verleger. Es wird auf diesem Gebiet mehr fabriziert — und nicht nur dies, sondern auch gesudelt — als komponiert. Der feste Bestand an guter Unterhaltungsmusik ist verhältnismäßig gering, für Neues ist also ein ständiger Bedarf vorhanden. Dieser Sachverhalt wird gewissenlos ausgenützt und mißbraucht. Im kaufmännischen Leben bezeichnet man so etwas als unreell, im kulturellen ist es genau so unreell und noch einiges dazu, wenn man einen dringenden Bedarf mit minderwertiger Ware befriedigt. Wir meinen selbstverständlich damit nicht alle, die an der Unterhaltungsmusikproduktion beteiligt sind, leider muß allerdings ein großer Teil davon gemeint sein.

Nun wird immer wieder geltend gemacht, daß die sogenannten „ernsten" Musiker sich zu sehr von volkstümlicher, genauer gesagt von leicht unterhaltender Musik distanziert hätten. Die verhängnisvollen historischen Gründe dafür haben wir klarzulegen versucht; niemand wird sie als verhängnisvoller empfunden haben als gerade jene deutschen Musiker, denen es um ihre Kunst und um deren echte Volksverbundenheit ernst war und ernst ist. Es muß aber auch gesagt werden, daß die andere Seite immer wieder sich bestrebte, die Kluft klaffend zu erhalten, d. h. daß eben diejenigen, die wir als „unreell" kennzeichnen mußten, alles taten, um den ernsten Musiker zu diffamieren. Wer als solcher abgestempelt wurde, der sollte um Gottes willen nichts in die Dinge der Unterhaltungsmusik dreinreden, von denen er ja angeblich doch nichts verstand. Man machte ihn zum Kinderschreck, der Sinfonien und sonstige Unverdaulichkeiten als Unterhaltungsmusik vorsetzen wolle, der eben nur „schwer" und „ernst" sein könne und nur den guten Leuten das Vergnügen verderbe. Uns will scheinen, daß es sich hier um nichts andres handelt als um einen Kampf des Minderwertigen gegen das Gute, und zwar aus sehr durchsichtigen, keineswegs aber aus kulturellen oder menschenfreundlichen Beweggründen.

Gerade der Musiker, dem die Meisterwerke unsrer Klassiker Heiligtümer sind, und jeder Schaffende, der auf dem Boden dieser Meister steht, werden das größte Interesse daran haben, daß diese Meisterwerke nicht durch Massenverschleiß entwertet werden, wird sie also unbedingt vor dem Alltagsgebrauch schützen wollen. Allerdings aber wird er auf jene Einheit der Musik abzielen, die den großen Meistern noch selbstverständlich

war, er wird den zu erstrebenden Idealzustand darin erblicken, daß zwischen Unterhaltungsmusik und höchster Kunst nicht ein Riß ist, sondern daß sich von der einen zur anderen eine organische, fortlaufende Verbindungslinie zieht.

In dieser Zielsetzung müssen und können sich die Gutgewillten beider Lager zu gemeinsamer Arbeit finden. Denn es geht nicht um den Gegensatz zwischen „leichter" und „schwerer" Musik, sondern darum, daß schlechte Musik verdrängt werden muß durch gute. Die Gründe, die vordem geltend gemacht werden konnten, sind gegenstandslos geworden, kein Komponist wird sich heute von der Verpflichtung ausschließen können, an der Reformation der Unterhaltungsmusik mitzuwirken, es sei denn, er erkläre sich für unfähig, in dem von uns erstrebten Sinne unterhaltend zu sein. Dann aber müßten wir an seinen Fähigkeiten, an seiner künstlerischen Berufung überhaupt zweifeln, denn selbst den Olympischen ist das Lachen nicht fremd, und nur schlechte Komödianten bewegen sich dauernd auf dem tragischen Kothurn.

Mendelssohn und Hiller im Rheinland

Zur Geschichte der Judenemanzipation im deutschen Musikleben des 19. Jahrhunderts

Von Willi Kahl, Köln-Lindenthal

Die Geschichte der Judenemanzipation in ihren Auswirkungen auf das deutsche Musikleben des 19. Jahrhunderts bis zur jüngsten Vergangenheit hin wird noch einmal geschrieben werden müssen. Es wird sich dann zeigen, daß es sich hier aufs Ganze gesehen zwar um eine geschlossene Entwicklung von verhängnisvoller Folgerichtigkeit der einzelnen Vorgänge handelt, daß die einzelnen Vorgänge in ihrem Nach- und Nebeneinander jedoch immer nur aus den ihnen jeweils zugrunde liegenden verschiedenartigen Voraussetzungen verstanden werden können. Die Auseinandersetzung des deutschen Musiklebens mit dem vordringenden Judentum ist in jedem Falle von so vielen Bedingungen abhängig, daß man, will man den geschichtlichen Tatsachen nur einigermaßen gerecht werden, von vornherein sehr vorsichtig zu Werk gehen muß, ehe man hoffen darf, allein schon einmal die Anfänge und ersten stärkeren Auswirkungen der Judenemanzipation in der neueren deutschen Musikgeschichte als Ganzes übersehen zu können.

Ganz von selbst wird man, wenn man diesen Fragen einmal ernsthaft nachgeht, auf das Gebiet der landeskundlichen Musikforschung gedrängt, vor allem deswegen, weil sich hier am ehesten und zuverlässigsten Musikgeschichte im Augenblick, wo sie aufhört einseitig Künstler- oder Stilgeschichte zu sein, in ihren überindividuellen Bindungen (Rasse, Stamm) und dann aus gewissen immer wieder wirksamen zwischenmenschlichen Beziehungen heraus, also soziologisch begründen läßt. Es dürfte ohne weiteres einleuchten, welche Rolle gerade diesen zwischenmenschlichen Beziehungen als gestaltenden Kräften jedes Kunstlebens in der Frage nach den örtlich und landschaftlich verschiedenen Voraussetzungen zufällt, unter denen sich die Judenemanzipation im einzelnen

abspielt. Nun bietet für eine soziologische Deutung bestimmter musikgeschichtlicher Tatbestände die neuere rheinische Musikgeschichte eine Fülle von Beobachtungsmaterial. Ich werde das anderwärts[1]) näher begründen und darf hier einmal das Vordringen des Judentums, soweit es mit den Namen Mendelssohn und Hiller verknüpft ist, als ein Stück rheinischer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts aus den Voraussetzungen der gerade im damaligen Musikleben des Rheinlands wirksamen zwischenmenschlichen Beziehungen soziologisch beleuchten.

Die äußeren geschichtlichen Tatsachen, mit denen sich Mendelssohns und Hillers Wirken am Rhein in das Ganze der Judenemanzipation im deutschen Kulturleben des 19. Jahrhunderts einreiht, sind bekannt genug. Nachdem Anfang 1833 Mendelssohns Bewerbung um die Leitung der Berliner Singakademie gescheitert war — die Mitglieder fanden es „unerhört, daß man ihnen einen Judenjungen als Direktor aufreden wollte"[2]) —, bot ihm die Einladung, das 15. Niederrheinische Musikfest am 26. und 27. Mai in Düsseldorf zu leiten, die günstigste Gelegenheit, sich dem rheinischen Musikpublikum bekanntzumachen. Unmittelbar danach wurde er als Düsseldorfer städtischer Musikdirektor verpflichtet. Aber schon 1835 folgte er einem Ruf als Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte, blieb jedoch dem Rheinland für die Folgezeit als Dirigent noch mehrerer Musikfeste eng verbunden. Nach dem Weggang seines Nachfolgers Julius Rietz berief man 1847 Ferdinand Hiller zum Düsseldorfer Musikdirektor. Er blieb bis zu seinem Tode 1885 im Rheinland, seit 1850 als städtischer Kapellmeister in Köln, Dirigent der dortigen Konzertgesellschaft und Leiter des Kölner Konservatoriums, in Stellungen also, deren Vielseitigkeit und deren breite Wirkungsmöglichkeiten über die Grenzen der Stadt hinaus ihm in den langen Jahren seiner Tätigkeit ohne weiteres einen nachhaltigen Einfluß auf das gesamte rheinische Musikleben sichern mußten.

Rückt man nun diese geschichtlichen Tatsachen, zunächst also einmal Mendelssohns ersten Musikfesterfolg und seine Berufung als Düsseldorfer Musikdirektor, in soziologische Beleuchtung, so muß man sich vor allem eine richtige Vorstellung von der Sonderart des rheinischen Musiklebens nach 1800 machen. Am Rhein hatten die Wirren der französischen Revolution und die anschließende Besatzungszeit eine Lage geschaffen, für die es im sonstigen deutschen Musikleben dieser Zeit kaum ein Vergleichsbeispiel gibt. Nach dem Zusammenbruch der kurfürstlichen Residenzen war das rheinische Musikleben aufs äußerste bedroht. Nur dem entschlossenen Zugriff der Musikliebhaber in den Städten am Rhein war es zu danken, daß die Gefahr einer geistigen Abschnürung von Innerdeutschland rechtzeitig gebannt wurde. Rheinische Musikfreunde behielten dann auch während und nach der Besatzungszeit die Führung des Musiklebens in der Hand, für dessen Neuaufbau weder von französischer Seite noch auch vorläufig von der neuen preußischen Behörde namhafte Unterstützung zu erwarten war. In einer Zeit, wo sonst die Musikliebhaber des 18. Jahrhunderts längst vor den Künst-

[1]) Soziologisches zur neueren rheinischen Musikgeschichte, Zeitschr. f. Musik, Jg. 106, 1939.

[2]) E. Wolff, F. Mendelssohn Bartholdy, 1906, S. 110.

lern das Feld geräumt hatten[3]), wurden sie am Rhein noch einmal auf der ganzen Linie auf den Plan gerufen. Auf Jahrzehnte hinaus stellten sie im rheinischen Konzertleben nicht nur den ständigen Instrumental- und Vokalkörper, sondern besetzten auch meistens die Solopartien. Auf solchen Grundlagen bauten sich dann insbesondere die Niederrheinischen Musikfeste auf. Die gesellschaftlichen Reizwirkungen dieses Zusammengehörigkeitsgefühls von Zuhörern, Chor, Orchester und Solisten wurden hier ins Große gesteigert, ja man kann feststellen, wie in Hinblick auf diese pfingstlichen Feste eine geschlossene, über das ganze Rheinland sich verteilende Musikfestgemeinde sozusagen ein ganzes Jahr hindurch in Spannung gehalten wurde. Der Liebhaber war damit über den privaten Bezirk des häuslichen Musizierens hinaus in das hellste Licht der musikalischen Öffentlichkeit getreten, er war geradezu das Maß aller Dinge im Musikleben geworden.

In diese für Jahrzehnte feststehende Ordnung des rheinischen Musiklebens mußte sich irgendwie einfügen, wer als Berufsmusiker mitwirken sollte, er geriet von selbst in jenes vielseitige Spiel zwischenmenschlicher Beziehungen, unter deren Wirkung Musikleben und Geselligkeit sich am Rhein wie kaum sonst irgendwo gegenseitig bedingten. Als in späterer Zeit die Liebhabersolisten mehr und mehr von Berufsmusikern abgelöst wurden, hat man nachdrücklich auf jene frühere Zeit hingewiesen, wo letztere bei den Bürgern der jeweiligen Musikfeststadt zu Gast und überhaupt den Liebhabern gesellschaftlich aufs engste verbunden waren. Nun aber schloß man den Künstler „aus dem Familienleben aus, beschränkte ihn lediglich auf das Wirtshaus", die Berufsmusiker wurden jetzt „als Mietlinge bezahlt" und waren daher „in den Proben und bei der Aufführung einer strengen Controle zu unterwerfen"[4]).

Ehe diese Industrialisierung des Berufsmusikers auch über das rheinische Musikleben hereinbrach, war Mendelssohn an den Rhein gekommen. Entscheidend war, daß sein Eintritt in die Welt der rheinischen Musikliebhaber sich gerade auf dem Höhepunkt eines Musikfestes vollzog, im Augenblick einer Hochspannung rheinischer Musikbegeisterung. Nachdem das Festkomitee den Teilnehmern rechtzeitig in einem Rundschreiben vom 7. März 1833 versprochen hatte, mit der Berufung des „als Komponisten und Dirigenten bewährten und berühmten" Mendelssohn „dem Feste einen neuen Glanz zu gewähren"[5]), mußte die Bereitschaft der Mitwirkenden sich in der eigentlichen Feststimmung um so mehr steigern, als sie wieder einmal mit dem „Israel in Ägypten" die zündende Kraft eines jener Händelschen Oratorien verspüren konnten, deren gesellschaftbildende Macht schon lange zur Tradition dieser Musikfeste gehörte. Der neue Dirigent fand also für seine Probenarbeit und für ein Gelingen der Aufführung die denkbar günstigsten Voraussetzungen vor, und so ergab sich gleich jene Lage, die Mendelssohns Vater in Erstaunen versetzte, daß nämlich „vierhundert Menschen aller Ge-

[3]) A. Schering, Künstler u. Liebhaber der Musik im Zeitalter Haydns u. Goethes, Jb. d. Musikbibl. Peters, Jg. 38, 1932, S. 16.

[4]) Fr. Lützenkirchen, Über das jüngste Rheinische Pfingstconcert, Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 17, 12. 7. 1842, S. 13.

[5]) W. H. Fischer, 95. Niederrhein. Musikfest, Düsseldorf 1926, Festschrift, S. 12.

schlechter, Stände und Alter, wie der Schnee zusammengeweht, sich von einem der Jüngsten von ihnen, allen fast zum Freund zu jung, ohne Titel und Würden, führen und leiten lassen"[6]. Man wird die Szenen stürmischer Begeisterung, mit der Mendelssohn etwa auf dem Düsseldorfer Musikfest von 1842 gefeiert wurde — der Landgerichtskammerpräsident Karl Schorn hat sie in seinen „Lebenserinnerungen"[7] in einer eindrucksvollen Schilderung festgehalten —, nie ganz verstehen können, wenn man dabei nicht von vornherein die leichte Erregbarkeit des rheinischen Temperaments und dann das in Rechnung stellt, was bei jedem Musikfest das Gefühl der Zusammengehörigkeit von Hörern, Mitwirkenden, Liebhabern und Künstlern als belebendes Reizmittel bedeutete.

Bis zu welchem Grade Mendelssohn außerhalb der Musikfeste, die ja eine gesamtrheinische Angelegenheit waren, in seinem engeren Düsseldorfer Wirkungskreis von der Gunst der Musikliebhaber umworben wurde, bezeugt sein Verkehr bei den Malern und insbesondere im Hause v. Woringen. Es kann kein Zweifel bestehen, daß die in so vielen zeitgenössischen Berichten gerühmte Liebenswürdigkeit seines Wesens, mit der er sich alle Herzen gewann, im Grunde die hochgesteigerte Anpassungsfähigkeit seiner Rasse war, und diese Anpassung mußte um so rascher und leichter gelingen, wo eine Musikgemeinde von der Erregbarkeit der rheinischen so unmittelbar auf die „spezifische Talentfülle", die ihm ja Wagner zugesteht[8], zu reagieren jederzeit bereit war. Was das bedeutet, sieht man am besten in einem Vergleich mit Schumann. Es ist B. Litzmanns besonderes Verdienst[9], den Düsseldorfer Konflikt Schumanns auch aus dem Zusammenstoß seiner Wesensart mit dem geselligen Gebaren seiner neuen rheinischen Umgebung verständlich gemacht zu haben. Hier waren von vornherein stärkste innere Spannungen gegeben. Über die im Grunde allerdings noch tieferreichende Spannung zwischen dem andersrassigen Mendelssohn und den rheinischen Gesellschaftskreisen konnte seine Anpassungsfähigkeit zunächst einmal hinwegtäuschen. Aber wie seine „Talentfülle" nach Wagners Ausspruch nie „Herz und Seele" ergreift, so mußte auch seine liebenswürdige Anpassung im geselligen Leben irgendwo ihre Grenzen finden, und das blieb einem scharfen Beobachter wie R. Reinick[10] nicht verborgen: „Mendelssohn hat hier viele Freunde und, was seine Stellung mit sich bringt, auch schon im Publikum manche Feinde. Sein Eifer für die gute Sache hat ihn im Zurückdrängen mancher Leute, die sich was dünkten, vielleicht zu weit geführt. Was unsern Umgang mit ihm betrifft, so stimmen alle darin überein, daß ihm nicht recht beizukommen ist. In seinen Gesprächen entschlüpft er einem wie ein Aal. Es scheint mir, als wäre ein gewisses Immermannisches Mißtrauen im Umgange die Ursache davon[11]. Er fürchtet

---

[6] Brief d. Vaters, Düsseldorf, Pfingstsonntag 1833 bei S. Hensel, Die Familie Mendelssohn, 1, 1879, S. 354f.

[7] Bd. 1, 1898, S. 149f.

[8] Das Judentum in d. Musik, Sämtl. Schriften u. Dichtungen, Volksausg., Bd. 5, S. 79.

[9] Cl. Schumann, Bd. 2, 1907³, S. 230ff.

[10] Aus Biedermeiertagen. Briefe R. Reinicks u. seiner Freunde, hrsg. v. J. Höffner, 1910, S. 86, Brief v. 5. 3. 1834.

[11] Anspielung auf Mendelssohns Zerwürfnis mit Immermann.

immer, die Leute kämen ihm zu nahe, und hält sie sich per distance. Dabei ist er aber doch zuzeiten sehr liebenswürdig und angenehm."

Vom Standpunkt dessen aus, was Reinicks treffende Beobachtung andeutet und was wir aus bestimmten rassemäßigen Gegebenheiten bei Mendelssohn nur zu gut verstehen können, wäre vielleicht auch einmal sein Verhältnis zu N. Burgmüller zu überprüfen. H. Eckert hat bereits die Frage aufgeworfen[12], ob Burgmüllers Freundschaft von Mendelssohn in ihrer ganzen Lebhaftigkeit erwidert wurde. Er hat ihm zwar zur Beerdigung einen Trauermarsch komponiert, aber seine Briefe erwähnen ihn nie[13], und es wäre immerhin denkbar, daß er auch ihn sich wenigstens zeitweise etwas „per distance" gehalten hat. Man darf ja nicht vergessen, daß Mendelssohn die Musikdirektorstelle zugefallen war, um die Burgmüller sich eineinhalb Jahre bemüht hatte, so daß er Burgmüller eigentlich in der Reihe seiner Gegner hätte suchen müssen. Ob er Burgmüllers blinde Verehrung sogleich mit vollem Vertrauen zu beantworten in der Lage war, möchte man nach Reinicks Andeutung einigermaßen bezweifeln. Was K. E. v. Webern aus gemeinsam durchschwärmten Nächten über die Beziehungen zwischen den beiden Komponisten zu berichten weiß[14], beleuchtet doch wohl etwas einseitig die „anima candida", die Burgmüller nun einmal auch in diesem Falle war. Eckert weist dem Vorbild Mendelssohns für die Ausbildung von Burgmüllers Reifestil eine entscheidende Bedeutung zu[15]. Es ist dies nur ein Sonderfall aus dem weiten Wirkungsbereich von Mendelssohns Kunst gerade am Rhein, aus einem Kapitel Stilgeschichte also, das in diesem Zusammenhang nicht angeschnitten werden kann, auch nicht, um Eckerts Ergebnisse noch einmal aus größeren Zusammenhängen heraus zu überprüfen. Allgemein mag hier nur, wenn man sich eine Vorstellung von der Wirkung Mendelssohnscher Musik auf die weiteren Kreise der rheinischen Musikliebhaber machen will, entsprechend dem, was aus Tradition und stammesartlicher Veranlagung ihrem Geschmack eine bestimmte Richtung geben mußte, auf die eingängliche Formenglätte seines Stils hingewiesen werden. Sie wurde leicht verstanden, setzte nicht allzuviel „Kennerschaft" voraus. Hier fand man die „herzgewinnende Schönheit", die Johanna Kinkel[16] — sie sprach dabei für viele rheinische Zeitgenossen — an Wagners Musik glaubte vermissen zu müssen. Man darf bei den musikliebenden rheinischen Kreisen, die Mendelssohn in überschwenglicher Begeisterung zu den ihrigen rechneten, ohne sich des inneren Abstandes recht bewußt zu werden, in keiner Weise das künstlerische Gewissen voraussetzen, das erst später, aber selten genug, davor warnte, „äußerlich leidenschaftliche Geschäftigkeit" in seinen Quartetten etwa mit „echter Leidenschaft" zu verwechseln[17]. Man wird, wenn — was man neuerdings als das Wesensmerkmal des Men-

---

12) N. Burgmüller, 1932, S. 27, Anm. 1.

13) Wenigstens nicht zu Burgmüllers Lebzeiten. Einen anläßlich seines Todes geschriebenen „herrlichen Brief von Mendelssohn" will K. E. v. Webern einst besessen haben (Erinnerungen an F. Mendelssohn Bartholdi, Die Musik, Jg. 12, 1913, S. 69).

14) A. a. O. S. 69.

15) A. a. O. S. 91 ff.

16) Fr. Chopin als Komponist. Geschr. i. J. 1855, Dt. Revue, Jg. 27, Bd. 1, 1902, S. 94.

17) Th. Helm, Beethovens Streichquartette, 1921[3], S. 329.

delssohnschen Scherzotyps festgestellt hat[18]) — „oberflächlich erregende Wirkung" sein Schaffen noch in weiterem Umfang charakterisieren sollte, sich nicht mehr wundern, daß Mendelssohns Musik gerade im Rheinland so leicht ansprechen konnte. Es mag hier aber noch eine Bereitschaft anderer Art gewesen sein. In seinen „Aufzeichnungen des Dorfküsters Wedel" ergeht sich Zuccalmaglio (A. W. v. Waldbrühl)[19]) in schwärmerischen Jugenderinnerungen an das Volksliedsingen in seiner bergischen Heimat und wendet sich dann der Gegenwart zu: „Was aber auch unsere Tage uns an Neuem, Gepriesenem gegeben haben, nie wollten die entfernten glückseligen Eilande recht auftauchen und blieben immer von einem Nebelflor nur verhängt, bis du, o Felix Mendelssohn, kamst, bis ich deinen Reigen zum Sommernachtstraum vernahm und deine Melusina über den Wogen schwebte. Da klangen die alten heiligen Jugendlieder wieder im Herzen und ließen mir den Feiertag der ersten Töne in voller Pracht aufgehen." Hier werden bestimmte Eindrücke Mendelssohnscher Musik bewußt jenem Volksliedideal zugeordnet, das Zuccalmaglio durchs Leben begleitete.

So hatte Mendelssohn mit Persönlichkeit und Kunst im musikalischen Weltbild der Rheinländer bald einen festen Platz. Wenige nur mochten sich des inneren Abstandes von dem bewußt sein, was an ihm trotz seiner gesellschaftlichen Anpassung und der immer wieder „erregenden" Wirkung seiner Musik dem Wesen des Rheinländers rassefremd bleiben mußte. Später aber, als Wagners „Judentum in der Musik" den entscheidenden Anstoß zu einer Scheidung der Geister gab, war im Rheinland eine Klärung des Problems Mendelssohn zunächst nicht zu erwarten, wo inzwischen die zunehmende Judenemanzipation im Wirken Hillers an einer den ganzen Westen kunstpolitisch beherrschenden Stelle einen so starken Vorposten gewonnen hatte.

Es handelte sich jetzt bei Hiller, verglichen mit Mendelssohns verhältnismäßig kurzer Düsseldorfer Episode, um einen ungleich größeren Wirkungskreis, denkt man an die Vormachtstellung Kölns im rheinischen Musikleben seit etwa 1850, an den Widerhall der Gürzenich-Konzerte in einer breiteren Öffentlichkeit, an die vom Kölner Konservatorium unter Hillers Leitung ausgehende Schulenbildung. Zudem stand Hiller Jahrzehnte hindurch die Macht der Presse in besonderem Maße zu einer unmittelbaren Beeinflussung der musikalischen Öffentlichkeit zur Verfügung. Der Politiker J. von Eckardt hat einmal gesagt[20]): „Hiller gehörte zu den Menschen, die sich nicht unterkriegen lassen, weil sie sich nie vollständig hingegeben haben." Damit ist kurz und bündig erklärt, warum gerade ihm die Anpassungsfähigkeit seiner Rasse dazu verhelfen konnte, eine weit und breit bekannte und gefürchtete Machtstellung im deutschen Musikleben über ein Menschenalter lang sicher in der Hand zu behalten. Er hat sich die zwischenmenschlichen Beziehungen des Kölner und rheinischen Lebens, auf denen er seine gesellschaftliche Stellung und weiterhin seine Musikpolitik aufzubauen vermochte, offenbar grundsätzlich bei aller äußeren Annäherung mit jener inneren „Perdistance"-Behandlung seiner Umgebung gestaltet, von der Mendelssohn vielleicht doch

[18]) Fr. Brand, Das Wesen d. Kammermusik v. Brahms, 1937, S. 77.
[19]) Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 6, 10. 1. 1837, S. 10.
[20]) Lebenserinnerungen, Bd. 1, 1910, S. 41.

nur von Fall zu Fall Gebrauch gemacht hatte. Leider muß man umgekehrt, um Eckardts Urteil einmal abzuwandeln, schließen, daß die von ihm beruflich abhängigen Künstler seiner näheren und wohl auch weiteren Umgebung, daß insbesondere die dem Kölner Musikleben organisatorisch verantwortlichen Kreise der Musikliebhaber, geblendet von der Vielseitigkeit seines Könnens und seiner gesellschaftlich so wertvollen geistigen Beweglichkeit, sich dem Einfluß Hillers viel zu sehr hingegeben haben und sich so von der Machtpolitik eines rassefremden Künstlers haben „unterkriegen lassen".

Viele zeitgenössische Berichte beleuchten diese Situation, keiner aber mit der schonungslosen Offenheit wie der genannte Eckardt. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, seine Schilderung der Persönlichkeit Hillers im ganzen Wortlaut hier einzuschalten. Enthält sie doch über den Einzelfall hinaus Grundsätzliches zur Rassenpsychologie des jüdischen Künstlers mit einer seltenen Schärfe der Beobachtung, bemerkenswert vor allem, weil hier ein unverdächtiger Zeuge das Wort hat. Eckardt war nämlich selbst jüdisch versippt als Schwiegersohn von Ferdinand David.

Von ihm wurde er 1865 in Hillers Kölner Haus empfohlen. „Den Verwandten seines alten Genossen nahm der liebenswürdige, von Künstlern, Kunstfreunden und Kunstgönnern aller Gattungen und Arten umdrängte Mann mit unverhoffter Güte auf. In seinem Hause schwirrte es von Menschen, die ihre Spannung auf des Hausherrn neues Werk (die Sinfonie: ‚Es muß doch Frühling werden') zum Ausdruck brachten und denen doch anzusehen war, daß sie jede andre Neuigkeit ebenso wichtig genommen hätten. Noch an dem nämlichen Tage kam die neue Sinfonie zur ersten Aufführung. Sie erwarb dem Komponisten einen der vielen Achtungserfolge, die ihm im Laufe des Lebens beschieden gewesen sind und von denen sich keiner zu einem *wirklichen* Erfolge erhoben hat. Hillers Freunde sind um die Erklärung dafür niemals verlegen gewesen. Wer den geistreichen Mann und vorzüglichen Dirigenten näher kennengelernt, konnte nicht wohl im Zweifel darüber sein, daß ihm die eigentliche schöpferische Kraft versagt war, ja versagt sein *mußte*. Kritisches Vermögen, Kunstverstand und Vortragstalent besaß Hiller in hohem Maße, Unmittelbarkeit der Empfindung, Leidenschaft und Tiefe des Gefühls fehlten ihm dagegen vollständig. Wesentlich Reflektionsmensch, von einer Beweglichkeit des Geistes, die ihn zur Aufnahme der mannigfachsten Interessen und Bildungsmomente befähigte, war Hiller zeit seines Lebens von einer Fülle heterogener Eindrücke, Erfahrungen und Beobachtungen bewegt und eben dadurch um die Fähigkeit zur Zusammenfassung seiner Kräfte und zur Vereinheitlichung seines Wesens gebracht worden. In Weimar hatte er als Schüler Hummels und Eckermanns mit Goethe verkehrt, in Leipzig unter dem Einfluß Mendelssohns gestanden, in Italien und Frankreich zu Rossini, Liszt, Berlioz und anderen Vertretern neufranzösischen Wesens Beziehungen angeknüpft, von jeder dieser Berührungen zu lernen und zu vorteilen gewußt. Sie waren ‚Momente' seiner Bildung geworden, ohne seinem Geiste eine feste und bestimmte Richtung gegeben zu haben. Für die Richtigkeit des Satzes, daß der Mensch erst zur Ruhe kommt, wenn er ein für allemal den Entschluß gefaßt hat, das zu tun, *was ihm gemäß ist*, war Hiller ein lebender Beleg. Zu ge-

scheit, um sich über die Grenzen seines Könnens zu täuschen, und trotz allen Selbstgefühls von unverkennbarem Mißtrauen gegen sich selbst erfüllt, hatte er dem Reiz doch nicht widerstehen können, dem Ruhm des Virtuosen, Kritikers und Journalisten auch noch den Lorbeer des Komponisten hinzuzufügen. Daß ihm dieser Lorbeer versagt geblieben ist, hat er, den das Leben mit sonst immer gleicher Gunst begleitete, nie verwunden, Freudigkeit an der Arbeit und Fähigkeit zum Genuß dessen, was das Dasein bot, dagegen bis an das Ende seiner Tage behalten."

Damit ist, aus nächster Nähe unbefangen beobachtet, alles gesagt, was gesagt werden muß, wenn man Hillers Persönlichkeit und künstlerisches Wirken aus seinem Judentum ableiten will, alles auch, was man wissen muß, wenn man ein ausgedehntes Stück Kölner und rheinischer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts unter seinem Einfluß richtig beurteilen will. Die von Eckardt so anschaulich geschilderte Szene in Hillers Kölner Salon ist mehr als nur ein Augenblicksbild, sie beleuchtet die ganzen soziologischen Hintergründe seiner menschlichen und künstlerischen Existenz in der rheinischen Umgebung. Die Begeisterung der Rheinländer für Mendelssohn konnte immerhin noch der „spezifischen Talentfülle" eines reichbegabten Komponisten gelten. Hiller aber war wahrhaft schöpferische Kraft wirklich versagt, und so suchte er mit seinem fruchtlosen Komponistenehrgeiz wohl gern die, man möchte nach Eckardts Darstellung fast sagen „snobistischen" Besucher seines Salons in Spannung zu halten.

Das war jedoch nur eine große Selbsttäuschung, und es konnte nicht ausbleiben, daß die ernsthafteren Musikliebhaber der ewigen Wiederkehr Hillerscher Kompositionen auf rheinischen Konzertprogrammen bald überdrüssig wurden. Wie man über diesen Punkt an einer für das damalige und übrigens auch spätere Kölner Musikleben verantwortlichen Stelle dachte, im Hause Schnitzler, wo man sonst durchaus im Banne des glänzenden Virtuosen und geistreichen Weltmanns Hiller stand, bezeugt uns V. Schnitzler[21]: „Hillers Achillesferse waren seine eignen Kompositionen. Es verging keine Spielzeit, in der die Konzertgesellschaft oder auch das Musikfestkomitee nicht ein neues Werk von ihm aus der Taufe heben mußte, so daß ich der Mahnung meines Vaters nach Hillers Abgang treu geblieben bin, niemals einen Dirigenten nach Köln zu berufen, der gleichzeitig Komponist sei." Es gehörte damals freilich schon einiger Mut dazu, solche Ansichten über den Komponisten Hiller vor aller Öffentlichkeit auszusprechen, wie es schonungsvoll, aber doch deutlich, der Bonner Historiker C. von Noorden, einer der feinsten rheinischen Musikkenner dieser Zeit, bei der Besprechung des Klavierkonzerts op. 69 tat, indem er glaubte, das Werk einer strengeren Beurteilung unterziehen zu müssen, „als Herr Hiller von seinen Rezensenten gewohnt ist"[22].

Wenn wir heute Hillers Musikpolitik dafür verantwortlich machen, daß weiteste Kreise

---

[21]) Erinnerungen aus meinem Leben, Privatdr., 1935, S. 30.

[22]) Dt. Musikztg., Jg. 3, 22. 2. 1862, S. 61. Vgl. auch von Noordens kritische Auseinandersetzung mit Hillers „Ver sacrum" (Bericht über das 37. Niederrhein. Musikfest, ebenda, Jg. 1, 9. 6. 1860, S. 191) und vor allem mit seiner „Hymne an die Nacht" (Bericht über das 39. Niederrhein. Musikfest, ebenda, Jg. 3, 28. 6. 1862, S. 202), bei der er ganz offen von „Erlahmung der Fantasie", „Mangel zureichender Schöpfungskraft" spricht und von „einer nur auf die Nerven des sinnlichen Gehörs, aber nicht auf die Seele wirkenden Effektmacherei."

der rheinischen Musikwelt auf Jahrzehnte hinaus in eine offene Kampfstellung gegen die neudeutsche Richtung, in erster Linie gegen Wagner und Liszt, gedrängt wurden, so müssen wir zunächst an die unmittelbare Schulenbildung an dem von ihm geleiteten Kölner Konservatorium denken. Daß hier eine Zelle der musikalischen Reaktion bestand, wurde z. B. Smetana gelegentlich eines Kölner Besuchs überraschend klar. Seine Schilderung[23]) dieses Treibens um Hiller läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: „Gestern mittag, Sonntag, den 3. November, zwei Stunden nach meiner Ankunft, ging ich mit Königslöw zu Ferdinand Hiller, dem hiesigen städtischen Kapellmeister und allmächtigen Herrscher über die Musikzustände, wo ich vor einigen jungen Leutchen, seinen Anbetern, einiges spielte, und auf dieses hin will man mich für später engagieren. Hiller selbst ist ein tüchtiger Komponist, aber nichts Ungeheures. Als Mensch scheint er ziemlich freundlich und umgänglich zu sein. Die jungen Leute aber, außer Königslöw, der kreuzbrav ist, sind arrogant und trotz ihrer Naseweisheit doch schon Professoren am Konservatorium. Mir äußerst zuwider das Treiben. Liszt verwerfen sie ganz und gar und sprechen in herabwürdigender Weise von ihm. Das genügt, um die Kölner widerlich zu machen."

Hiller hätte wohl kaum der „allmächtige Herrscher über die Musikzustände" des deutschen Westens werden und so lange bleiben können ohne die rheinische Tages- und Fachpresse, die seinem Einfluß in weitestem Umfang offenstand. Auch dieses Kapitel rheinischer Musikgeschichte hat seine ganz eigenen soziologischen Hintergründe, was wiederum mit der Vormachtstellung der Musikliebhaber zusammenhängt. Es gilt auch hier, was Schering[24]) für den Musikliebhaber des 18. Jahrhunderts feststellt: Kulturpolitisch gesehen war er ungefährlich in der bloßen Rolle des Zuhörers, „sein Urteil wurde erst gewichtig, wenn er als geschlossenes Publikum auftrat". Will man nun aber die Gewichtigkeit seines Urteils näher bestimmen, so muß man notgedrungen auch den Quellen für seine Urteilsbildung nachgehen, und da ergibt sich, was die Abhängigkeit des Musikliebhabers von der in der Tages- und Fachpresse ausgesprochenen und auch sonst von den führenden Persönlichkeiten vertretenen öffentlichen Meinung angeht, für die rheinischen Verhältnisse ein eigenes Bild. Wie nun einmal die breite Front der rheinischen Musikliebhaber des 19. Jahrhunderts geartet war, wird man von ihnen sagen dürfen, sie sehen sich dem Kunstwerk nicht als einzelne, sondern immer als Glieder der Gesellschaft gegenüber. In dem Maße, wie man sich gesellschaftlich angeregt fühlt, wird die Genußfähigkeit dem Kunstwerk gegenüber gesteigert, wird die Musikliebe zur Begeisterung; in dem Maße, wie man sich gesellschaftlich gestützt sieht, urteilt man, gibt man seine Zustimmung oder versagt sie.

Es entsprach durchaus der Begeisterungsfähigkeit und leichten Erregbarkeit dieser rheinischen Musikgemeinde, wenn im Westen zwischen 1850 und 1867 gleich zwei vielgelesene Fachblätter erscheinen konnten, zeitweise nebeneinander, die „Rheinische" und

---

[23]) Brief v. 4. 11. 1861 bei E. Rychnovsky, Smetana, 1924, S. 123 f.
[24]) A. a. O. S. 15.

die „Niederrheinische Musikzeitung". Ihr Herausgeber war (bei der ersteren wenigstens bis 1853) Ludwig Bischoff, der Musikkritiker der Kölnischen Zeitung. In diesen Blättern müßte man eigentlich für die Zeit ihres Bestehens wesentliche Ansatzpunkte für die Urteilsbildung der rheinischen Musikliebhaber vermuten können. Wie die Dinge aber in Wirklichkeit lagen, hat beim Tode des Kölner Kritikers S. Bagge kurz und bündig in seinem Nekrolog[25]) zum Ausdruck gebracht: „Seine Neigung", so charakterisiert Bagge den Verstorbenen, „mit dem Gros des Publikums zu gehen, ließ ihn oft seine kritische Pflicht verkennen; in dieser Hinsicht war er eben kein Kritiker, sondern eine Stimme aus dem Publikum, die dessen augenblickliche Meinung in hübsche Worte zu fassen wußte, aber nicht immer geeignet schien, demselben durch besseres Wissen als Leiter zu dienen. Für S. Bach z. B. faßte er erst Interesse, als er merkte, daß selbst das katholische Köln anfing, sich an der Matthäuspassion zu erbauen und zu erfreuen."

Vielleicht wäre auch mancher andere Kritiker als Mittler zwischen Künstler und Publikum gerade den rheinischen Liebhaberkreisen gegenüber zwangsläufig in eine ähnliche Lage geraten. Nachdem sie einmal im Musikleben ihres Landes in vorderster Front standen, mußte man ihnen wohl oder übel einen Anspruch zugestehen, mit ihrer Meinung in musikalischen Dingen, mit ihrem Urteil, mit ihrer Geschmacksrichtung, wie sie sich etwa in den Programmen der Musikfeste vor aller Öffentlichkeit ausprägte, zur Geltung zu kommen. Gleichwohl hätte auch unter diesen besonderen Umständen eine Kritikerpersönlichkeit von mehr Verantwortungsgefühl die öffentliche Meinung von höherer Warte aus überprüfen und beeinflussen, das Urteil der Liebhaber überwachen und, wie Bagge das ausdrückt, nötigenfalls „durch besseres Wissen" in die richtigen Bahnen lenken können. Aber das eben war Bischoff versagt, und so liegen Ansatzpunkte für die Urteilsbildung der rheinischen Musikliebhaber in den Spalten seiner Zeitschriften nur insofern, als er dem vielstimmigen Chor der Meinungen seiner Leser mit seiner eigenen Stimme eine klangvolle, gern gehörte Resonanz gab, aber letzten Endes eben nur als eine „Stimme aus dem Publikum".

Sich hier an der wirksamsten Stelle einzuschalten, konnte Hiller nicht schwer fallen. Es war ein offenes Geheimnis, daß Bischoff nicht nur „eine Stimme aus dem Publikum", sondern auch das Sprachrohr des Kölner Musikdirektors war. Hillers Einfluß auf die rheinische Tagespresse hat Bischoff und seine Zeitschrift übrigens noch lange überlebt. Als 1873 H. Deiters einen Aufsatz über Bruchs „Odysseus" in der Kölnischen Zeitung vergeblich unterzubringen sucht, ahnt Bruch sogleich, daß diesmal nicht nur der damalige Kritiker des Blattes, Dr. Mohr, „seine Hand im Spiele gehabt hat, sondern auch ein anderer ‚Dr.', nämlich der leichtfertige Greis, der von Köln aus noch immer das Musikleben des Rheinlandes beherrschen möchte und deshalb kein Bedenken trägt, wenn es ihm nötig scheint, auch zu kleinlichen Mitteln zu greifen". Der auf die Angelegenheit bezügliche Schriftwechsel mit der Kölnischen Zeitung möchte,

[25]) Leipziger Allg. Musikal. Ztg., Jg. 2, 27. 3. 1867, S. 107.

so meint er, später einmal „willkommenes Material sein zur Geschichte der Musik am Rhein während der Hillerschen Periode“ [26]).

Solches Material bietet aber schon gleich der erste Jahrgang der „Rheinischen Musikzeitung“, Material aus einer entscheidenden Stunde in der Geschichte der deutschen Musikkritik. Kurz bevor R. Wagner in seinem unter dem Decknamen K. Freigedank in der Neuen Zeitschrift für Musik [27]) erschienenen Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ mit flammenden Worten das deutsche Kulturgewissen aufrief, hatte dieses Blatt der scharfen Auseinandersetzung Th. Uhligs mit Meyerbeers „Prophet“ Raum gegeben [28]). In der ersten dieser seiner „Zeitgemäßen Betrachtungen“ („Dramatisch“) war u. a. das Wort vom „hebräischen Kunstgeschmack“ gefallen, nicht leichtfertig als Schlagwort hingeworfen, sondern als ein ernster, mit Notenbeispielen belegter Versuch, gewisse Erscheinungen in Meyerbeers Deklamationsweise aus dem Idiom der jüdischen Sprache abzuleiten. Hier sah Bischoff den willkommenen Anlaß, gleich in der ersten Nummer seines Blattes seine unter Hillers wachsendem Einfluß im ganzen Westen einzig mögliche musikpolitische Stellung festzulegen und vor seinen Lesern zu rechtfertigen. In einem ersten knappen Artikel sagt er Leipzig den Kampf an [29]), betont vor allem: „der Jude durfte nicht unerwähnt bleiben“ — er meint das Wort vom „hebräischen Kunstgeschmack“ —, „die Berliner Kreuzzeitung wirkt“, und sucht dann später in mehreren Artikeln zu retten, was von seinem Standpunkt aus an Meyerbeers Oper zu retten ist mit dem Ergebnis [30]): „Laßt uns daher das viele Schöne, das der Tondichter uns bringt, mit gerechter Anerkennung eines Talentes empfangen, welches, dem deutschen Vaterlande entsprossen [31]), da, wo es der edeln angebornen Künstlernatur folgt, nie aufgehört hat ihm anzugehören, wenngleich es nur auf fremdem Boden die Bedingungen zu seiner völligen Entfaltung finden zu können glaubte.“

Inzwischen hatte sich natürlich Uhlig [32]) zur Wehr gesetzt und Bischoff wieder geantwortet. Aus der ganzen Polemik zwischen Köln und Leipzig sei hier nur das für die Urteilsbildung der rheinischen Musikliebhaber entscheidende Ergebnis festgehalten. Zur

---

[26]) Brief M. Bruchs an Deiters v. 27. 2. 1873 in meinem Besitz. Ganz klar übersah schon 1862 von Noorden in seinem oben, Anm. 22 genannten Bericht über Hillers „Hymne an die Nacht“, was sich aus der Bindung des Kritikers an den Komponisten ergeben mußte. Bischoff hatte in einer dem Textbuch beigefügten Einleitung dem neuen Werk jene „Genialität“ zugesprochen, welche „Hillers Gesangwerke so leuchtend an sich tragen“. Von Noorden rügt aufs schärfste Bischoffs „vorurteilende Weise“: „Auf das gelindeste ausgedrückt, müssen wir dieses Verfahren einen unpassenden und nicht einmal gegen den Komponisten taktvollen Versuch zur Einwirkung auf das Urteil des Publikums, welches sich doch erst bei der Aufführung bilden soll, nennen.“ Es darf in diesem Zusammenhang auch auf R. Wagners treffende Charakteristik Hillers hingewiesen werden (Zensuren, 2, Sämtl. Schriften u. Dichtungen, Volksausg., Bd. 8, S. 213 ff.). Hiller, heißt es hier, wußte Bischoff, „nachdem er ihm den Wert seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden“.

[27]) Bd. 33, 3. 9. 1850.

[28]) Abgedr. in Uhligs Musikal. Schriften, hrsg. v. L. Frankenstein, 1913, S. 247 ff.

[29]) „Welcher ist der wahre Prophet?“, Rhein. Musikztg., Jg. 1, 6. 7. 1850, S. 6 f.

[30]) Ebenda, Jg. 1, 9. 11. 1850, S. 149.

[31]) Uhlig spricht (Musikal. Schriften a. a. O. S. 293) vom „vaterlandslosen Meyerbeer“ und möchte es für Ironie halten, wenn „Kritiker behaupten, die Musik zum Propheten sei vorwiegend ‚deutsch‘“.

[32]) Zeitgemäße Betrachtungen. VI. Außerordentliches, Neue Zeitschr. f. Musik, Bd. 33, 23. 7. 1850 (in Frankensteins Ausgabe weggelassen). Zu Uhligs Kampf gegen „den von Ferdinand Hiller in Köln geworbenen Herrn Bischoff“ vgl. R. Wagner, Mein Leben, Bd. 2, 1911, S. 555.

Geröllhalde

Entwurf zu Werner Egks „Peer Gynt" von Paul Sträter. Inszenierung: Wolf Völker



Solveigs Hütte

Entwurf zu Werner Egks „Peer Gynt" von Paul Sträter. Inszenierung: Wolf Völker

Zeit, da die Leipziger Zeitschrift mit vorbildlichem Freimut Männern ihre Spalten öffnete, die berufen waren, das Gewissen des deutschen Musikpublikums gegen das vordringende Judentum aufzurütteln, wurde ihr ehrlicher Kampf vor den Lesern der Rheinischen Musikzeitung mit erprobten Mitteln liberalistischer Pressetaktik ins Lächerliche gezogen. Dem mutigen Vorstoß Uhligs, seinem Versuch, über den Einzelfall Meyerbeer hinaus eine brennende Zeitfrage aufzurollen, antwortete Bischoff unter dem sichtlichen Einfluß des im Rheinland bald allmächtigen Juden Hiller mit dem Geist jüdischer Zersetzung. Von diesem Geist erfaßt konnte freilich das Urteil der rheinischen Musikliebhaber für die weitere Entwicklung der Dinge nicht nur gewichtig, sondern geradezu bedrohlich werden. Es waren damit gewisse Entscheidungen für Jahrzehnte rheinischer Musikgeschichte und Kulturpolitik gefallen.

Musikwissenschaft und Judenfrage

Von Alfred Lorenz, München

Achtundachtzig Jahre sind vergangen, seit Richard Wagner als einer der ersten Deutschen, die die Judenfrage erkannt hatten, seinen aufsehenerregenden Aufsatz „Das Judentum in der Musik" in der von Robert Schumann gegründeten, damals führenden „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlicht hat. Wiewohl der Aufsatz im Einverständnis mit dem damaligen Schriftleiter, Karl Franz Brendel, unter einem Decknamen (K. Freigedank) erschienen war — „nicht aus Furcht, sondern um zu vermeiden, daß die Frage in das nackte Persönliche verschleppt würde" —, wurde Wagners Urheberschaft bald von aller Welt erkannt, und die schon damals sehr verjudete Presse wußte seitdem noch sicherer als vorher, wie sie sich in ihrer Kritik diesem Künstler gegenüber zu verhalten habe. Wagner hatte sich dadurch die Ausführung seines namenlos kühnen Gedankens — ein Habenichts (!) wollte für sein kulturumgestaltendes „Kunstwerk der Zukunft" ein eigenes Festspielhaus errichtet wissen — noch mehr erschwert. Aber selbst nach dem Fehlschlag in München, wo nicht einmal ein König die Macht zur Verwirklichung des Planes hatte, blieb er seinem Innern treu und dachte nicht daran, sich vor der verderbten Öffentlichkeit zu beugen. Ja, 1869 gab er seine Streitschrift gegen das Judentum nochmals als Broschüre heraus, diesmal mit seinem Namen und mit einer Erweiterung: „Aufklärungen über das Judentum in der Musik."

Da sich seit Wagners Zeiten die jüdische Musik, sowohl was Menge wie Art betrifft, mächtig verändert hat, wäre es wünschenswert, wenn sich die Wissenschaft genauer als bisher mit diesem Problem beschäftigte. Mit allgemeinen Phrasen ist da wenig getan. Man muß sorgfältig alle Merkmale des jüdischen Musikstiles herausschälen. Eine große Schwierigkeit liegt darin, daß in der Musik nicht leicht zu unterscheiden ist, was von innen heraus (also aus der Rassenseele des Urhebers) gewachsen und was einfache „Nachahmung" (also erlerntes Handwerk) ist. Wir können also jüdische Rassenmerkmale nur in jenen Teilen der Komposition finden, welche eine Entstellung des Nachgeahmten bedeuten. Ursprünglichkeit im musikalischen Kunstempfinden hat Wagner den Juden überhaupt abgesprochen, und wir können ein Zeugnis aus ihren eigenen Reihen anführen, welches die Behauptung Wagners bestätigt: Der in der Systemzeit als fleißiger Musikforscher anerkannte Rabbiner A. Z. Idelsohn hat im Mai 1926 in der Zeitschrift für Musikwissenschaft einen Aufsatz „Der Missinaigesang der deutschen Synagoge" veröffentlicht, in welchem er diese Gesänge durchweg als Entlehnungen und Verballhornungen der Musik des Gastvolkes nachweist. Dies zeigt schlagend, daß die Juden nicht einmal innerhalb ihrer Synagoge, in der doch der israelitische Kultus zähe festgehalten wurde, eine bodenständige Musik echt bewahren konnten, also wahrscheinlich eine solche überhaupt niemals hatten. So wird auch in der Gregorianik der asiatische Einschlag stark überschätzt. Jedenfalls sind große Teile dieser Kunst, die „Hymnen", deren klar rhythmischen Unterbau Riemann richtig erkannt hat, aus arischer Quelle geflossen, und mit

Recht betont Fellerer da und dort das Eindringen volkstümlichen Lebens in die Gregorianik. Der unserem arischen Empfinden so ganz und gar widersprechende rhythmuslose Vortrag gregorianischer Melodien (Note gleich Note) beruht ja nicht auf ursprünglicher Wahrheit — ein rhythmusloser melodischer „Einfall" ist ein Ding der Unmöglichkeit! —, sondern auf einem von der katholischen Kirche infolge des Vergessens der alten Rhythmik willkürlich erlassenen Notbefehl. So scheint uns jetzt in dieser Musik viel mehr fremdrassig als ursprünglich drin gewesen sein mag — in jener Zeit, in welcher die das ganze Abendland überflutenden Germanen sich der christlichen Kirche bemächtigten, wobei sie die christlichen Feste mit dem Geiste ihres Naturempfindens erfüllten. Wenn wir erfahren haben, daß der Jude nicht einmal in seiner eigenen Synagoge eine selbstgewachsene Musik festhalten konnte, so ist es ungereimt, die gregorianische Melodik einzig und allein aus einer asiatischen Quelle abzuleiten, die ja dann eine ungeheure Kraft gehabt haben müßte.

Die Kunst des Juden besteht zunächst nur in einer täuschenden Nachahmung arischer Vorbilder. Das sieht man schon aus den Sonaten Salomone Rossis, des einzigen jüdischen Musikers, der vor dem 19. Jahrhundert eine gewisse Bedeutung erlangt hat (um 1581—1628 wirkend, als der freisinnige Hof von Mantua manchem jüdischen Musiker ungebundenste Entfaltungsmöglichkeit bot). Blitzschnell bemächtigte sich Rossi Ebreo des von Caccini, Peri, Cavalieri erdachten aufsehenerregenden neuen monodischen Stiles und segelte mit Biagio Marini u. a. im Fahrwasser schon der frühesten Triosonatenverfasser.

Ebenso gewinnt sich die jüdische Musik des 19. Jahrhunderts in Mendelssohn zunächst durch treuliche Nachahmung Bürgerrecht. Aber schon wird man hier einzelne Züge feststellen können, welche etwas Fremdes in die deutsche Musik bringen. Freilich haben dies Mendelssohns Zeitgenossen nicht bemerkt, und bis in die Gegenwart herein wollten ihm viele eine Ausnahmestellung einräumen. Fragen wir da aber wieder den Juden selbst, so hören wir mit Staunen, wie deutlich dieser die Art seines Rassegenossen erkennt: In einer Schrift „Deutschtum und Judentum", welche der s. Z. bekannte Philosoph Hermann Cohen aus seinen zu Anfang des Weltkrieges gehaltenen Tarnungsvorträgen zusammengestellt hat (Gießen 1915), lesen wir: „Wie sehr dem Juden diese musikalische Eigenart im Blute steckt, davon kann sich der Nichtjude eine Vorstellung bei Mendelssohn erwerben. Wie dieser in den verschiedenen Weisen ‚Herr, Gott Abrahams, Isaaks und Israels, laß nun kund werden, daß Du Herr Gott bist' besonders die letzten Worte singt, noch instruktiver im Lobgesang als im Elias, das wird der Kenner jüdischer Musik als ererbtes Eigengut ansprechen dürfen." Hier also empfindet der Rassegenosse schon bei Mendelssohn die Merkmale des jüdischen Musikstiles, die zunächst noch verhüllt, im Laufe des Jahrhunderts aber immer deutlicher hervortreten, bis sie schließlich im Kreise um Schönberg ihre endgültige Zerstörungskraft bewiesen haben.

Diese Merkmale muß die neue Wissenschaft einwandfrei und klar herausschälen. Mit Freuden haben wir ein im rührigen Verlage von Bernhard Hahnefeld (Berlin) erschienenes Büchlein begrüßt, dem wir größte Verbreitung wünschen: Karl Blessinger, „Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler, Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts". Blessinger erkennt richtig, „daß es einer ungeheueren Kleinarbeit bedürfte, um in jeder Einzelheit zu voller Klarheit zu kommen". Vom musikpolitischen Standpunkt hat er auch recht, daß man heute „mit einer Gesamtdarstellung des Problems nicht zuwarten könne, bis diese Kleinarbeit getan ist". Aber getan muß sie werden! Es genügt nicht, daß man (vgl. Blessinger S. 86) nur einzelne Merkmale wie „endlose Wiederholung von Tonfiguren" herausgreift, da wären ja auch Bachs Präludien in C, c, D, d, F usw. jüdisch. Wie in der Rassenlehre der Langschädel allein nicht den Nordländer ausmacht — bekanntlich gibt es auch Negerstämme mit Langschädeln —, so kommt es auch im Musikstil auf das Zusammenkommen vieler Merkmale an, die in fleißiger Arbeit — ich möchte fast das böse Wort „statistisch" gebrauchen — nachgewiesen werden müßten.

Dabei wäre z. B. bei Meyerbeer große Vorsicht vonnöten. Dieser Geschäftsmann hat sich nämlich — in der Meinung, daß eine Oper in der Darbietung von effektvollen Melodien besteht — von armen arischen Musikern gute melodische Einfälle gekauft. Daß dies wahr ist, kann ich aus einem Erlebnis meiner Jugend erhärten, welches ich bei dieser Gelegenheit öffentlich niederlegen möchte, damit es der Geschichte nicht verlorengeht. Als Jüngling kam ich manchmal in Begleitung meines Vaters mit dem alten Herzog Ernst II. von Koburg zusammen, der bekanntlich selbst Komponist war. Trotzdem er sich in seinen zahlreichen Opern als Anhänger des damals herrschenden Meyerbeer-Stiles gezeigt hat, erzählte er uns einmal, wie er in einer Oper Meyerbeers ein ihm bekanntes Stück eines sonst unbekannten Tonsetzers Ton für Ton erkannt habe. Zur Feststellung der Sache wollte er sich das Stück, dessen Verleger

er noch wußte, verschaffen, erhielt aber die Nachricht, daß die gesamte Auflage aufgekauft worden sei — von Herrn Meyerbeer!
Aus solchen Stellen der berühmten Opern dürfte man also keine jüdischen Merkmale herleiten!
Sonst aber wäre diese Arbeit, besonders wenn man die neueren „Tonsetzer" — besser: Musikfabrikanten — heranzieht, die Arbeit lohnend. Die Stilkunde, die ja in unserer Wissenschaft sehr beliebt und fortgeschritten ist, würde damit ein reiches Feld nützlicher Betätigung finden. Also auf! ihr jungen Musikwissenschaftler, fanget an!

Paul Gilson und seine Oper „Prinses Zonneschijn"

Von Walter Weyler, Antwerpen

Der vorliegende Aufsatz bemüht sich darum, einen kurzen Beitrag zu liefern, nicht für einen zweifellos lobenswerten Austausch zweier differenzierter und fernstehender Kulturen, sondern vielmehr darum, die Kunst zweier verwandten Völker näher zusammenzubringen. Zwar verschiedenartig gewachsen, sind doch die flämische und die deutsche Kultur aus dem gemeinsamen germanischen Boden hervorgekommene Erscheinungen. Und es wäre wünschenswert, daß die beiden Kulturen, die also ihrem Ursprung nach in naher Beziehung stehen, einander besser kennenlernen möchten! Kaum gibt es ein Gebiet, das dafür besser geeignet ist als das der Musik: denn diese Kunst verkörpert vielleicht am meisten die immanenten Geisteseigentümlichkeiten jeder Nation, jedes Volkes, jeder Rasse!
Aus diesen tieferen Gründen gedenken wir uns mit dem Flamen Paul Gilson (geb. 1865) und mit seiner Oper „Prinses Zonneschijn" näher zu beschäftigen.
Diesen ausgezeichneten Komponisten der deutschen musikalischen Welt vorstellen zu wünschen, erscheint überflüssig, denn es hieße die Verbreitung des Namen Gilsons bedeutend unterschätzen!
Gibt es doch zwischen Deutschland und diesem führenden flämischen Meister seit langem Berührungspunkte! Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: hat nicht der Verlag Breitkopf & Härtel die meisten Werke dieses Meisters veröffentlicht und sie auf diese Weise der deutschen Konzertwelt bekannt gemacht? Demnach drängt sich die Frage auf, wie es kommt, daß seine merkwürdigste und auch in der Heimat des Meisters am meisten geliebte Oper bisher den Weg nach dem deutschen Operntheater und zum deutschen Volke noch nicht gefunden hat? Man könnte meinen, entweder das Werk biete kein Interesse für Deutschland, da es seiner Grundhaltung zufolge für das deutsche Volk wesensfremd sei, oder die Qualität des Werkes sei nicht derart, daß es über die Enge der flämischen Grenze hinausgelangen konnte! Eine kurze Untersuchung mag zeigen, daß keine dieser Annahmen aufrechterhalten werden kann.
Die Oper „Prinses Zonneschijn", in der deutschen Übersetzung „Die Prinzessin Sonnenschein", ist entstanden am Anfang dieses Jahrhunderts. Diesem an sich ganz einfachen Ereignis kommt ja eine größere Bedeutung zu, wenn man sich darüber klar wird, daß es eng verknüpft war mit dem flämischen Kulturkampf, der seit dem Auftreten des Begründers der flämischen nationalen Schule, Peter Benoit (1834—1901), immer stärker aufstieg.
Angeregt durch den aufstrebenden Gedanken des Nationalismus wie auch durch das starke, der Wagner-Reform zu verdankende Wiederaufblühen der Oper, kämpften die Flamen seit etwa 1885 für ein selbständiges flämisches Opernhaus. Dieser Kampf war erfolgreich, denn schon 1893 ging in Antwerpen — Hauptstadt der „flämischen Bewegung" — die „Flämische Oper" aus ihm hervor. Das Bedürfnis für ortsgebundene, bodenständige Werke zeigte sich sofort und zeitigte deshalb eine Menge flämischer Opern. Diese ersten Werke gehörten durchaus einem mit starkem volkstümlichen Einschlag vermischten Realismus an. Um nur zwei außerhalb Flanderns bekannte Werke dieser Art zu nennen: „Herbergprinses" und „De Bruid der Zee", beide von Jan Blockx (1851 bis 1912).
Schon in derselben Zeit aber, d. h. um 1892, entstand das Libretto der „Prinses Zonneschijn", und zwar einer ganz anderen Inhaltslage zugehörend. Unter dem Einfluß der in Wagners „Ring" gipfelnden germanischen Gedankenwelt — wodurch die Flamen ihren Zusammenhang mit der alten Urkultur teilweise wiederentdeckten — schufen zahlreiche flämische Künstler, Dichter und Komponisten für ihre kämpfenden Volksgenossen eine ganze Reihe Dramen oder Opern, deren Titel schon vieles aussagen!
Auf dem Gebiete der Dramen z. B. hatte Albrecht Rodenbach 1878 sein Schauspiel „Gudrun" — schon dieser Name läßt unwillkürlich an „Götterdämmerung" denken! — beendet, das später 1909 vertont wurde durch E. Brengier (geb. 1873). 1898 kam „Starkadd" von dem Dichter Alfred Hegenscheidt heraus, gleichfalls ein Drama. Zu derselben historischen Sphäre gehören weiter noch die später entstandene Oper „De Vikings" des Arthur Meulemans, die dramatische Arie „Fredegonde's Verlooving" des E. Wambach (1854—1924) usw.

für alle diese Werke — wenigstens auf dem Gebiete der Oper — war aber die vorher zustande gekommene „Prinses Zonneschijn" entscheidend gewesen. Beim Entstehen einer Oper ist das erste das Libretto; betrachten wir deshalb zunächst das Libretto. Dieses, dem flämischen Wortkünstler Pol de Mont zu verdanken, war schon im Jahre 1893 angefertigt. Eigentlich ist es ein Märchenspiel, dessen Gegenstand sich folgendermaßen kurz zusammenfassen läßt.

Der König Ajaboud, Vater der Prinzessin Sonnenschein, fängt ein weißes Hirtlein und bringt es, verwundet, auf sein Schloß. Kaum ist er dort angekommen, stürzt eine Frau herein, Walpra. Sie verflucht den König, weil er das Tier verwundet hat, ruft den Schlaf über das Schloß und seine Einwohner, flieht aber mit dem Hirten. Dieser ist eigentlich ihr Sohn, Tjalda, dem Walpra seine menschliche Gestalt wiedergibt. So vernimmt er von seiner Mutter, daß er Sohn eines Königs ist, Hegen, weil sie ihm die Krone und das Schwert seines verstorbenen Vaters zeigt. Drei Skalden, die durch den Wald ziehen, erzählen dem Jüngling das Märchen von einer schlafenden Prinzessin, die nur ein Königssohn erwecken kann, der das richtige Zauberwort auszusprechen vermag. Sogleich eilt Tjalda fort, ruft die Göttin Freia an, spricht das Wort und weckt die schlafende Prinzessin!

In der Ausarbeitung dieses Librettos sind zweifellos mehrere Wagner-Analogien nachzuweisen. So bietet z. B. die Walpra-Figur gewisse Übereinstimmungen mit Ortrud, bisweilen mit Fricka. Der Zauberschlaf ist verwandt mit der gleichen Stelle in der „Walküre" (Wotans Abschied und Feuerzauber). Die Tjalda-Figur läßt an Siegfried denken, und schließlich kann man die Szene der Erweckung der Prinzessin vergleichen mit der ähnlichen aus „Siegfried". Und doch wird man sich nicht verlocken lassen, wegen dieser Analogien ein geringschätzendes Urteil über das Werk auszusprechen. Sie sind doch nicht nur zeitgemäß, sondern auch rassengemäß — wir wiesen schon oben darauf hin, daß die Flamen aus dem germanischen Boden hervorgewachsen sind! — zu erklären. Außerdem ist es nicht zu verkennen, daß das flämische Volk, in Übereinstimmung mit der politisch-kulturellen Lage dieser Zeit, einen solchen Inhalt ausdrücklich fördert. Das Werk ist also aus den völkischen Bedürfnissen entsprungen, und das ist der unbestritten wichtigste Grund für das Dasein eines Kunstwerkes! Demnach sind diese Wagner-Analogien als rein äußerlich zu betrachten, und man darf sie jedenfalls nicht für wesentlich für das Werk halten!

Schaut man aber näher zu, dann merkt man nicht nur, daß das Libretto eine hohe künstlerische Einheit besitzt, sondern auch, obwohl im Inneren wesentlich germanisch, über diese germanische Grundart hinaus ganz flämisch ausgeprägt ist. Wichtiger also als die Ähnlichkeiten sind die Unterschiede, weil diese uns den tieferen Sinn des Werkes erklären werden. — Dafür ist es schon ganz kennzeichnend, daß der Verfasser das Heroische der Wagner-Mythen ins Märchenhafte umgebogen und dabei das Psychologisch-Philosophische, das jeden Wagner-Klang und jedes Wagner-Wort durchströmt, aufgegeben hat, um nur das Lyrische, das Beschreibende zu behalten. Eine einzige Stelle möge genügen, um diese Behauptung zu stützen. Im zweiten Aufzug zeigt Walpra ihrem Sohne das Schwert und die Krone seines ermordeten Königs und Vaters Hegen und sagt ihm: „Mein Sohn, nimm dieses Schwert! Gehe zum Volke, und zeige ihm diese Krone! Rufe laut: ‚Ich bin euer König!'" Tjalda aber lehnt das Schwert und die Krone ab und — gar nicht heroisch, sondern vielmehr etwas weibisch — erwidert traurig: „Ach! Liebe Mutter, das ist mein Traum nicht! Nach Liebe sehne ich, nicht Kampf begeistert mich!" Unter solchen Umständen kann man noch schwerlich Tjalda einen „Helden" nennen!

Schon vom Text her läßt sich also eine ganz spezielle, nicht heroische, sondern mehr äußerlich-malerische Nuancierung des Gegenstandes bestimmen. Eine Tatsache, ganz in Übereinstimmung mit dem dem flämischen Volke eigenen Grundwert, der eine minder tiefsinnige und schwerwichtige Abart ist der allgemeinen germanischen Rasse als z. B. die deutsche. Die Bestätigung, welche wir bei unserer Betrachtung der Musik von neuem begegnen werden, läßt sich in jeder Hinsicht auch durch die ganze Geistesgeschichte der beiden Völker behaupten. Man vergleiche daher nur einmal z. B. Brueghel mit Dürer oder Van Eyck mit Grünewald!

Fassen wir diese kurzen Ausführungen über das Libretto zusammen: Die Übereinstimmungen mit Wagner sind selbstverständlich, bilden aber nicht das wesentliche Element dieses Werkes. Bestimmend ist, daß es, wie jedes echte Kunstwerk, aus dem Volke selbst gekommen ist. Da dieses Volk im Kern germanisch ist, aber eine spezielle Abart des gesamten Germanentums darstellt, so finden wir die immanenten Merkmale dieses Volkes im Werke wieder.

Wenden wir uns nun der Musik zu!

Während das Libretto schon um 1892 zustande gekommen war, vertonte Paul Gilson die dichterische Vorlage ein ganzes Jahrzehnt später, also etwa um 1902/03. Die fertige Oper kam noch

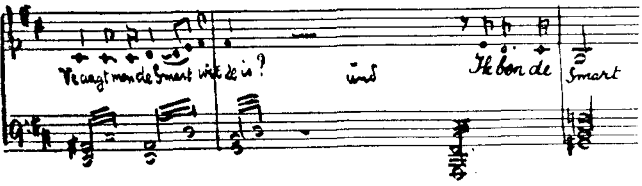
1903 zur Uraufführung im Königlichen Flämischen Opernhaus Antwerpen (die Oper wurde in diesem Jahr wiederaufgeführt, und zwar mit anhaltendem Erfolg!), und zwar mit solchem Erfolg, daß sie noch heute als führende Arbeit gilt in der seitdem umfangreich gewordenen flämischen Opernliteratur. Da schon für den Text das Wagner-Vorbild gewissermaßen bestimmend gewesen war, war es überdies für den musikalischen Teil des Werkes völlig unvermeidlich, daß auch hier das geniale Muster nicht ins Auge gefaßt wurde! Dies war doch eine Selbstverständlichkeit, die aber nicht nur vom Text her, sondern gleichfalls aus den schon oben erwähnten Bedürfnissen des auch bei den Flamen erwachenden germanischen Bewußtseins zu erklären ist.

Man kann in der Tat darauf hinweisen, daß die Partitur mit dem üblichen „Leitmotiven"-System herausgearbeitet worden ist: Wir begegnen dem Motiv der Prinzessin, dem Motiv Walpras, Tjaldas wie auch dem Motiv des Schlafes, des Mitleides usw. Genügt dies aber, um die Musik ihrem Wesen nach zu kennzeichnen, insbesondere sie wagnerisch zu nennen? Unserer Meinung nach nicht! Denn das Leitmotiv verkörpert eine Zeitmode, die jeder Komponist zu Ende des neunzehnten und auch zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts verwendet hat! Eine solche Feststellung also sagt nichts über den der Musik zugrunde liegenden Wert: höchstens deutet es eine technische, nicht einmal formale Verfahrensart an, deren Ausübung, wie wir sagten, als selbstverständlich betrachtet werden muß. Ebenso selbstverständlich wie die Einstimmigkeit beim Gregorianischen Gesang oder die Dacapo-Arie bei J. S. Bach!

Bedeutungsvoller ist es, daß die Musik Gilsons eine ganz persönliche, von seinem Flamentum her bestimmte Ausprägung erhalten hat und daß diese — aller Leitmotivenverwendung zum Trotz! — dem Wagner-Stil gewissermaßen fernsteht. Eben in dieser Verwendung des Leitmotivenprinzips tritt unsere letzte Behauptung deutlich hervor: ist diese doch durchgehend eine ganz andere als bei Wagner. Wenn der „Deutsche" Richard Wagner seine Motive immer psychologisch aus- und umbildet und seelisch verknüpft, so also, daß sie immer mit einem bewußt tieferen Sinn durchtränkt sind, so verwendet im Gegensatz dazu der „Flame" Gilson dasselbe Mittel in zeichnerischer und tonmalerischer Absicht. Das Walpra-Motiv z. B.

„zeichnet" in seiner Knappheit diese weibliche Figur, bildet aber nicht einen inneren Kampf, ein seelisches Verfahren aus. Dazu fehlt ihm die melodische und die harmonische Spannung und Entspannung, welche am besten geeignet ist, diese psychologischen Verhältnisse wiederzugeben und die man fast immer bei den wagnerischen Motiven anzudeuten vermag. Kurz gesagt: was beim Flamen als „Farbe" angewendet wird, wird zum „Ausdruck" beim Deutschen!

Deutlicher tritt eine solche Grundhaltung des Künstlers noch hervor an einer so ausgesprochenen Gefühlsstelle wie derjenigen, wo Walpra auf die Frage des Königs Ajabouds, wer sie sei, antwortet: „Wer ich bin? Fragt man den Schmerz, wer er ist?... Ich bin der Schmerz..." Es wäre doch naheliegend, daß ein solcher Text Anlaß böte zu einer bis in Paroxysmus gehende Ausbildung des Gefühls! Ganz anders aber bei Gilson: in der tiefen Stimmlage und von Tremoli begleitet

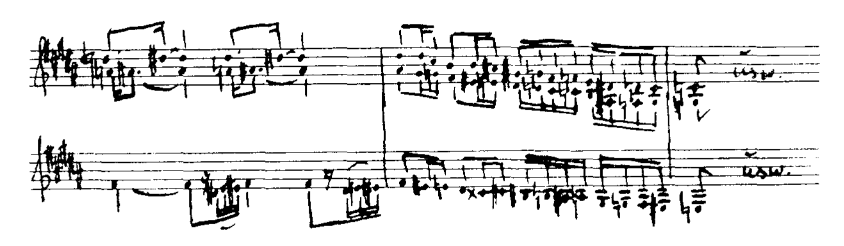


läßt er Walpra einfach ihren Schmerz bestätigen, diesen inneren Zustand bejahen, ohne daß es dabei einen Kampf gibt zwischen diesem Schmerz und einem anderen Gefühl, z. B. dem Zweifel! Auch in diesem Fall verfährt Gilson also rein malerisch, wir möchten fast sagen „tonmalerisch", „programmatisch".

Nun hat zweifellos auch der Märchencharakter dieser Oper eine solche mehr malerische Auffassung der Musik beeinflußt. Immerhin folgt daraus,

daß sie zu einer Art Impressionismus übergeht, die für das flämische Malervolk kennzeichnend und bestimmend ist und überdies durch diese malerische Volksart bestimmt worden ist! Im Vorübergehen möchten wir aber darauf hinweisen, daß dieser flämische Impressionismus nichts zu tun hat mit dem, was man allgemein darunter versteht, nämlich ein leeres und kunstfernes Experimentieren oder eine kränkliche Auflösung allzu individualistischer Art, sondern eins der meist wesentlichen und wichtigsten Merkmale der gesunden flämischen Volksart darstellt!

Dieser malerische Grundwert des Werkes wird weiter bestätigt durch die stetige Verwendung der Chromatik sowohl in der Harmonik wie in der Melodik. Ein einziges Beispiel mag es am klarsten zeigen:



In dieser Hinsicht können wir auch noch zum obenerwähnten Walpra-Motiv hinweisen, dessen scharfe Zeichnung ebenfalls teilweise der Chromatik zu verdanken ist.

Weiterhin zeigen auch noch die Instrumentation wie auch die Stimmbehandlung, wiefern Gilson zum Malerischen hinneigt. Schon oben bestätigten wir, wie er die tiefe Stimmlage ausnützt, um den Schmerz auszubilden. Typischer in dieser Hinsicht ist die Schlußszene des ersten Aufzuges (Zauberschlaf): zarte Tremoli in der hohen Lage der Violinen, chromatische Tonleitern bei den Holzbläsern — alles in einer fast durchaus ppp-Nuance — bilden allerdings eine fast überirdische, wirklich malerische Welt aus! Weitere Beispiele dieser Art wären leicht nachzuweisen!

Überschauen wir also kurz das oben Gezeigte, dann bestätigen wir, daß ebenso wie die Vorherrschaft des Lyrisch-Deskriptiven ein wichtiges Merkmal für den Text, auch in der Musik das Malerische überwiegend ist. Beide Eigentümlichkeiten aber kommen aus der Verknüpfung der schaffenden Künstler mit ihrem flämischen Volkstum hervor. Ein letztes Beispiel, das volkstümliche Spinnliedchen (Anfang des 1. Aufzuges), möge das zum Schluß dieser kurzen Untersuchung nochmals am deutlichsten zeigen:



Jetzt kehren wir zu unserer ersten Frage zurück: „Warum hat diese Oper bisher den Weg nach Deutschland noch nicht gefunden?"

Daß das Werk dem deutschen Volke nicht fernstehen kann, wird aus unseren Ausführungen klar geworden sein, denn seine Grundhaltung ist, obwohl ausgesprochen flämisch, doch zu germanisch! Und daß es der Qualität nach über dem Durchschnitt steht, das beweist nicht nur die Tatsache, daß es, jetzt mehr als dreißig Jahre alt, noch immer als führend in der flämischen Opernliteratur betrachtet wird, sondern daß es, im ganzen, eine Einheit darstellt, die dem Gleichgewicht zwischen Text und Musik wie auch der Verknüpfung zum malerischen Grundwert zu verdanken ist. Kurz: das Werk ist aus dem Volke gekommen und zum Sinnträger des Volkes gewachsen, d. h.: zum wahren Kunstwerk!

Die Antwort auf die soeben wiederholte Frage ist also anderswo zu suchen.

Es ist das Schicksal Flanderns, auf der Grenze

zweier differenzierter Kulturen zu liegen: der romanischen und der germanischen. In Belgien leben sie beide nebeneinander. Wenn also 1903 „Prinses Zonneschijn" in Antwerpen zur Uraufführung gekommen war, ist die Oper nachher, 1905, in der Hauptstadt Belgiens, in Brüssel, im „Théâtre Royal de la Monnaie" gespielt worden, und zwar in französischer Sprache. Ein Klavierauszug (bei dem Oertel-Verlag, Brüssel) wurde ebenfalls in den beiden Sprachen veröffentlicht: flämisch und französisch. Offensichtlich war also das Werk für Frankreich bestimmt, aber niemals da gespielt worden! Und auch dies ist selbstverständlich: genügte doch das reiche Wagner-Repertoire — um nicht von den zahlreichen postwagnerischen Opern zu reden! — völlig für das nichtgermanische Frankreich!

Leider hatte man inzwischen die Richtung nach Deutschland vergessen, und durch das Fehlen einer deutschen Übersetzung war der Weg an die deutschen Operntheater versperrt!

Möge dieser Aufsatz ihn jetzt geöffnet haben!

Das Kunstleben Estlands

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt a. M.

Droben an der Narova, unweit der brausenden Wasserfälle und der russischen Grenze ragt die Hermannsburg empor wie ein steinerner Trotz der turmbewehrten Russenfestung Ivangorod gegenüber, zwei Wahrzeichen aus entscheidenden Zeiten der estnischen Geschichte. Der deutsche Ritterorden, der die Herrschaft der Dänen ablöste, hat die Hermannsburg im 16. Jahrhundert gegründet, in der Zeit also, wo er sein tragisches Ende fand im beharrlichen Kampf gegen den drohenden Osten. Schweden, Polen und Russen folgten, und über das Land gingen Jahrhunderte des Machtringens, die in Denkstätten und Bauwerken museumhaft bunte Städte zurückgelassen haben. In Narva zum Beispiel mit seinen geschnitzten Portalen und wundervollen Barockbauten, in der Universitätsstadt Tartu und in dem 1219 von den Dänen gegründeten Tallinn, das mit seinen gewaltigen Stadtmauern noch heute eine kriegerische Sprache redet. Und doch ist Estland ein Land des Friedens! Noch nicht lange zwar. Erst nachdem infolge der bolschewistischen Revolution das zweihundertjährige russische Joch durch die Proklamation vom 24. November 1918 dem stolz aufbegehrenden Freiheitsdrang der Esten weichen mußte und nach blutigen Abwehrkämpfen gegen den Kommunistensturm, atmeten 1 131 125 Esten[1]) auf. 87,6% Esten, 1,7% Deutsche und 8,2% Russen sind nun Zeugen eines in unwiderstehlichem Aufbau begriffenen Musterstaates. Das mußte man den blauäugigen, blonden Einwohnern mit dem breiten Kinn und der nordischen Lebenskraft schon zutrauen! Aus ostbaltischem und alpinem Blut heraus erklärt sich die Neigung, jetzt mit den Deutschen noch innigere Wirtschaftsbeziehungen zu pflegen als mit den Engländern. So haben wir denn erst kürzlich die Verlängerung des deutsch-estnischen Wirtschaftsabkommens um weitere zwei Jahre miterlebt.

Man muß schon diese geschichtlichen Schicksale, diese geopolitischen und wirtschaftlichen Verhältnisse kennen, will man im Sinne unserer heutigen Kulturbetrachtung den Einzelmenschen und ein Volk aus den Bedingungen der Umwelt und des Blutes verstehen. Zahlen beweisen: der ausgesprochen bäuerliche Staat hat von 1921—1937 seine Industrie von 81,3 auf 130,5 Mill. Ekr. (Estenkronen) gesteigert, ein gigantisches Elektrifizierungsprogramm vorgenommen und eine völlig neue Brennschieferförderung erschlossen! So stiegen die Einnahmen von 1933—1937 von 27 Mill. auf 89,8 Mill. Die Bauern aber, die den bewußt bevorzugten, charakteristischen Stand (naarahvas) in Estland bilden, sorgen für Flachs, Kartoffeln, Mastvieh und Molkereierzeugnisse und — singen, wenn der Feierabend das gesegnete Land zur Beschaulichkeit einläd.

Was wenige von uns wissen: Estland ist die Heimat einer idealen, allseitig gepflegten Volksmusik! Wie anders konnte denn auch das sonst so zurückhaltende estnische Gefühlsleben dem Sehnen nach Freiheit beglückenderen Ausdruck verleihen als im Lied? Wenn man von den in eifriger einheimischer Forschung untersuchten Runenliedern absieht, so bezeugen neumierte Pergamentblätter aus dem 12. Jahrhundert die ältesten musikalischen Regungen. Doch konnte die römisch-katholische Kirche nicht alles in ihre Obhut nehmen. Weltliche Musiker machten mit heimatlichen Volksliedern oder aus Deutschland stammenden „Gastweisen" bekannt. Geistliche und Gläubige verachteten diese urwüchsigen Gebilde als „heidnisches Erbe". Im 19. Jahrhundert dann ging die gefühlvolle, rührselige Welle des Liedertafelstils aus Deutschland zum Teil auch in die rasch zunehmenden estnischen

[1]) Zählung von 1938.

Gesangs- und Bläserchöre über[2]), bis um die Jahrhundertwende der völkische Lebenswille eine bodenständige, nationale Musik forderte.

Später als anderwärts war es in Estland möglich, den unendlichen Schätzen des Volksliedes nachzugehen. Mit jugendlichem Schwung und unverdorbenen Sinnen durchstreiften 1914 die Sammler des „Estnischen Studentenbundes" systematisch das Land, um die verschollenen und lebenden Volksweisen einzuheimsen, wie man es in Spanien, Deutschland und England ähnlich tat. Das Ergebnis? 17000 Lieder strömten zu einem schöpferischen Quell zusammen, aus dem maßgebende Vertreter der heutigen Komposition heimatbewußt schöpfen. Auch Alexander Thomson (geb. 1845) unternahm mit dem Philologen-Folkloristen Dr. M. Weske und dem Kunstmaler Prof. J. Kühle (zum Jacobsonschen Freundeskreis gehörig) während der Sommerferien Fußwanderungen durch die Heimat, um auch durch eigne Sammlertätigkeit die wertvollen Bestände zu bereichern.

Wie in vielen Staaten brach auch in Estland Ende des vergangenen Jahrhunderts der Quell echter Liedfreude auf dank der anfeuernden Persönlichkeit K. Jacobsons[3]), dem Herausgeber von Chorliedern jener estnischen Komponisten, die estnisch-finnische Volkslieder verarbeiteten, Lieder, die nicht mehr „fremden Schmuck tragen, sondern dem eignen Naturell entspringen". Auch durch die Kunstmusik hindurch schimmern häufig die volkstümlichen Liedzüge, wie wir sie auch aus den Liedern der Russen, der Deutschen, Finnen, Letten und Esten kennen. Beliebt ist da die Beibehaltung eines durchgehenden rhythmischen Motivs und ein gleichförmiges Absingen des Textes durch mehrfaches Wiederholen des einzelnen Tones, wodurch ein klopfender Rhythmus im Gang des Liedes entsteht:



So bezeugen um die neunziger Jahre die berufsmäßigen, im deutschen romantischen Geist bewährten Komponisten Miina Härma (geb. 1864) und A. Läte (geb. 1860) vokale Vorliebe, und der letztere schrieb als erster auch für Orchester. Wurde bis um die Jahrhundertwende das öffentliche Musikleben in Konzerten und musikalischen Pflegstätten mit ausländischen Künstlern von der deutschen Gesellschaft betreut, so nahm nun ein starkes Volksbewußtsein und ein lebendiger künstlerischer Lebenswille die künstlerischen Geschicke in die Hand. Estnische Namen beherrschen seitdem die Programme sinfonischer und oratorischer Veranstaltungen[4]). Am Petersburger Konservatorium, vereinzelt auch an deutschen Musikschulen haben sie ihre Ausbildung genossen, die sie nun in Instrumentalmusik, im Chor- und Sololied und mit besonderer Vorliebe in Volksliedbearbeitungen bewähren.

Aus der stattlichen schaffensfreudigen Reihe estnischer Komponisten, die bis auf unsere Tage für ihre national erwachte Heimat künstlerisch einstehen, nur ein paar Namen! Als „Pfadfinder geistlicher Musik" wurde der sehr selbständige, auch mit einem Klavierkonzert und sinfonischer Musik hervorgetretene Rudolf Tobias (1873—1918) bezeichnet. Kompositionslehrer am Konservatorium in Tallinn ist der Schüler Rimski-Korsakoffs Artur Kapp (geb. 1878), der neben einer Festkantate zur Eröffnung des Volkstheaters Estonia (1913) viel ernste, kunstvolle, dramatische Instrumentalmusik schuf. Der Pianist Artur Lemba (geb. 1885) und der bekannte Organist Peeter Süda (1883—1920) sind gleichzeitig als Komponisten zu erwähnen. Am stärksten hat Mart Saar[5]) (geb. 1882) mit seiner reizvollen, typisch estnischen Eigenart das zeitgenössische Schaffen beeinflußt, bewußt von den Volksweisen berührt; aus ursprünglicher motivischer Beweglichkeit und gepflegtem Klangsinn gestaltet, gehören seine Schöpfungen zu den besten. Auch das Schaffen Juhan Aaviks (geb. 1884), dem Direktor des staatlichen Konservatoriums in Tallinn, atmet die

---

[2]) In der ersten Phase der estnischen Musikentwicklung im 19. Jahrhundert erstreckt sich der deutsche Einfluß und vor allem der deutsch-baltische mehr auf das kulturelle als auf das musikalische Leben. Es hieße den estnischen völkischen Lebenswillen auch in diesem erwachenden Jahrhundert unterschätzen, wollte man diese Tatsache verkennen!

[3]) Im 19. Jahrhundert ist die Gesangsbewegung, d. h. das rein praktische Musizieren, das vorherrschende. Als Begründer der estnischen Chorkultur ist Martin Wilberg anzusehen, dessen Eltern einst aus Magdeburg eingewandert waren. Von ihr behauptet Elmar Arro, daß gerade die Epoche der Verfechtung nationaler Belange in der Chorbewegung im allgemeinen (trotz Jacobson!) kein Bedenken fand, das fremde, deutsche Lied zu pflegen.

[4]) In Tartu beispielsweise.

[5]) Er imitiert den Stil der alten Runenmelodien, die kirchentonartliche kurze Motiveinheiten im Ambitus des Tetrachords unaufhörlich zu weitergehendem Text absingen (Gliederung: aa'bb' oder aba'b').

Luft der Heimat, schlicht, wenn er Kinderlieder schreibt, und melodiös, wenn er Volksliedbearbeitungen oder Suiten entwirft. Ein begeisterter Volksliedsammler ist der durch ein meisterhaftes Requiem bekanntgewordene Cyrillus Kreek (geb. 1889), dem eine stark beachtete volkstümliche Oper „Kaupo" gelungen ist. In der sinfonischen Musik ist Heino Eller[6]) (geb. 1887) führend; nordisch tief, reich an dramatischen Spannungen, künstlerischen Stimmführungen und geistvoller Orchesterbehandlung legt er seine zahlreichen Werke an. Er und Artur Kapp sind die Lehrer der in der wieder befreiten Heimat schaffensfroh tätigen jüngsten Generation. Von den auf allen Gebieten der Vokal- und Instrumentalmusik und des Theaters wirkenden Tonsetzern erwähnen wir unter den hoffnungsvollsten: Evald Aav (geb. 1900), den Verfasser der Oper „Die Vikinger", Eugen Kapp (geb. 1908), Alfred Karindi (geb. 1901), Eduard Tubin (geb. 1905), eine vielversprechende Begabung von sicherem Formgefühl, und Eduard Oja (geb. 1905).

Auch in der Öffentlichkeit ist zur Förderung dieses aufstrebenden Kunstwillens Vorbildliches geschehen. 1925 ließ man das „Kulturkapital" entstehen, das finanzielle Hilfe zur Verfügung stellt. Laufend erscheinen musikalische Veröffentlichungen in der Ausgabe des Tonkunstzweckkapitals.

Neben einer einzigartigen Volksmusikerziehung, von der noch zu reden sein wird, besitzt Estland seit 1935 eine staatliche höhere Musikschule in Tallinn, die in fünf Abteilungen in Komposition, Musiktheorie, Orgel und Klavier, Gesang und allen Orchesterinstrumenten schon 1936—1937 die beachtliche Zahl von 308 Schülern unterrichtete. Als private höhere Musikschule besteht das Konservatorium in Tartu, das in den gleichen Jahren 158 Schüler zählte. Vier andere Musikschulen wetteifern mit ihnen in der musikalischen Vertiefung der beispiellosen Kunstbejahung dieses Landes.

Der verdankt auch das Theater einen Ehrenplatz! Gab es doch schon in der Vorkriegszeit auf den Bühnen für Schauspiel und Operette theaterkundige Berufstruppen! Der Theologe Karl Menning, den man von 1904—1906 zum Studium der Regie nach Deutschland schickte, hatte das Theater „Wanemuine" geschaffen und einen Stab ausgezeichneter Spieler gesichert. Bei Eintritt des Weltkriegs überließ Menning seine Gründung dem Nachfolger und besten Vertreter seiner Truppe, A. Simm. In Tallinn entstand ein aus jüngeren künstlerischen Kräften gebildetes „Drama-Studio", dessen Ensemble auch in dem 1926 gegründeten Theaterunternehmen, dem „Arbeitertheater", Aufführungen bestritt. Das Estoniatheater in Tallinn steht seit 1907 obenan. Früh schon wurden Oper und Operette von Liebhaberbühnen gepflegt. So erlebte „Preciosa" von Weber seit seiner 1883 in Tartu gewesenen Erstaufführung während zwanzig Jahren 114 Wiedergaben! Unter Operetten haben die „Glocken von Corneville" einen ähnlichen Sensationserfolg erbracht. Und nun in der aufblühenden Zeit der Selbständigkeit hat sich die Zahl der Berufstheater in der estnischen Republik mehr als verdoppelt[7])! Sieben Bühnen bekunden den musischen Sinn des Volkes, das Estoniatheater (Drama, Oper, Operette und Ballett) in Tallinn, das Wanemuinetheater für Wort- und Musikdrama in Tartu, das Arbeitertheater in Tallinn, das estnische Dramatheater und ferner Bühnen in Viljandi, Pärnu und Narva.

Den Opernaufführungen im Estoniatheater steht ein Ensemble für dreifache Besetzung zur Verfügung. „Faust", „Aida", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tosca", „Pique Dame" und Werke einheimischer Komponisten bilden einen bleibenden Bestand, ebenso zugkräftig wie die leichtgeschürzte Operette. Bühnenhimmel, Drehbühne und reiche kostümliche Aufwendungen kennzeichnen den Fortschrittswillen dieses kleinen Landes. Ja, Gastspielreisen u. a. nach Riga und Helsinki haben dem estnischen Ballett wie auch dem dramatischen Schaffen Ruhm erworben. Nicht zu vergessen die in der Wiener Staatsoper, in der Tschechoslowakischen Nationaloper und auf ausländischen Bühnen gefeierten Opernsänger! Das Deutsche Theater in Tallinn holt seinerseits alljährlich Berufsschauspieler aus Deutschland, eine glückliche wechselseitige Befruchtung, die auch durch die deutschen Konzertvermittlungen eine lohnende Erweiterung finden könnte!

Zwei Tatbestände lassen eine Vertiefung der künstlerischen Beziehungen gerade nach Estland hinüber wünschenswert und erfolgreich erscheinen. Denn im estnischen Geistesleben wird man sich heute nicht nur unter Führung der Historiker der geschichtlich unbestrittenen und politisch schicksalhaft gewordenen Verbundenheit mit dem deutschen Volke bewußt, eine Erkenntnis, die durch die derzeitige est-

[6]) Kompositionslehrer an der Musikschule in Tartu.

[7]) Von namhaften estnischen Künstlern können wir in diesem Zusammenhang hervorheben: als Opernsängerinnen Helmi Einer, Olga Mick-Krull und Olga Tiedeberg; vom Estoniatheater den Bassisten Bernhard Hansen und die Tenoristen A. Visman und K. Ots. In der Operette überragen die Soubrette Grete Sullik, Agathon Lüdig und Paul Pinne als Kräfte, die in ihrem originellen Humor immer an führender Stelle stehen. Als Opernregisseur machte sich H. Kompus vom Estoniatheater einen Namen.

nische Literatur immer wieder bestätigt wird[8]. Anderseits aber bietet ein Volk, das in seiner musikalischen Aufgeschlossenheit bis in alle Schichten der Bevölkerung hinein seine künstlerische Aufnahmefähigkeit und -willigkeit bewährt, die Voraussetzung für einen regen Austausch von Kunst und Künstlern der beiden Nationen.

In volkstümlichster Weise könnte das schon bei den Gelegenheiten geschehen, wo sich das estnische Volkstum und sein musikalisches Leben am repräsentativsten und spontansten äußert: bei den immer noch recht unbekannten Sängerfesten, die von den Veranstaltungen, die im übrigen Europa unter diesem Namen vonstatten gehen, erheblich abweichen. Die intensive alljährliche Werbung der estnischen Verkehrszentrale verdient auch von deutscher Seite, soweit es im Rahmen der Möglichkeiten gegeben ist, eine weit umfassendere, gleichgerichtete Unterstützung, wobei — vom Musikalischen abgesehen — Estland sich mit Recht in seinen Prospekten immer als „interessantestes Land in Europa" bezeichnet. Es hängt mit der bevölkerungspolitischen Beschaffenheit des estnischen Freistaates zusammen, wenn man die eigentlichen Lebensquellen der Musik weniger in den Städten, sondern vor allem auch im weiten Land findet. Betrug doch Anfang 1938 die Einwohnerzahl der 33 Städte nur etwa 370000, d. h. 32,7% der Gesamtbevölkerung. Das Leben auf der Scholle aber, im Dienst der Landwirtschaft beschäftigt 68,5% und liefert durch seine Ausfuhrprodukte so viel Einkünfte, daß es zur Bezahlung der Gesamteinfuhr genügt! Es sind die Charakterzüge des nordischen Bauern, die solch ausgewogene Verhältnisse gewährleisten. Daraus wird verständlich, daß die Kunstmusik nur in Fühlung mit diesem bäuerlich starken Wesen, auf dem Boden der Volksmusik erblühend, ihre eigentlichen Erfolge erzielen kann. Die großen einzigartigen volkstümlichen Ereignisse des estnischen Staates sind die Sängerfeste. Eng verbunden mit den Geschicken und der Geschichte des Volkes, waren sie besonders während der russischen Herrschaft und dem Verbot aller völkischen Lebensregungen willkommene Gelegenheiten zu Zusammenkünften, wo das Streben nach Freiheit genährt und entfacht werden konnte. Das diesjährige XI. Fest wurde im Juni als glanzvolle Nationalfeier dem 20. Jahrestag des estnischen Freistaates zu Ehren begangen. Alle Teile des Landes sind bei diesen beispiellosen Aufgeboten vereinigt. Im Juni, wenn die nordischen Nächte am kürzesten und die Tage am längsten sind, entfaltet sich auf dem Sängerfestplatz am idyllischen Strande das für die nationale Kultur Estlands charakteristische Treiben, eingeleitet durch eine Freilichtaufführung, die mit flammenden Feuern als Feier des Lichtes und zum Gedenken an den unvergeßlichen Freiheitssieg zu gelten hat. Ungezählte Auslandsgäste erhöhen die Buntheit dieses Zusammenseins. Ein gewaltiger Sängerfestzug mit sämtlichen Chören und deren Fahnen gibt eine farbige Überschau über die bestehenden Heimattrachten. Dazu kommen eindrucksvolle Paraden des Selbstschutzes (Kaitseliit), des Frauenheimschutzes (Naiskodukaitse), der Heimtöchter (Kodutütred) und der Jungadler (Noorkotkad).

Wie die Musik hier ein lebendiges Bedürfnis und eine Äußerung des inneren völkischen Kraftbewußtseins ist, geht aus gigantischen Zahlen hervor: ca. 472 gemischte Chöre mit 13 032 Sängern waren zur aktiven Beteiligung aufgerufen, 27 Frauenchöre mit 812 Sängerinnen, 52 Männerchöre mit 1790 Sängern und 85 Orchester, in denen etwa 2000 Musiker mitwirkten. Die namhaftesten Künstler des Landes stehen führend in dieser Volksmusikarbeit: Prof. Joh. Aavik, Prof. Raimond Kull und Dirigenten wie Verner Nerep, Evald Aav, Teodor Vettik und Joh. Simm. Wenig bekannt ist, daß auch viele Chorgemeinschaften aus Nachbarstaaten teilnehmen. Beim letzten Sängerfest allein aus acht Ländern, die im Estonia-Konzertsaal ein gemeinsames Konzert veranstalteten. Aus Hunderten von ländlichen und städtischen Gesangvereinigungen und deren ununterbrochenem Wirken gehen diese monumentalen künstlerischen Kundgebungen hervor. Neben ihnen die Instrumentalchöre, die ebenfalls dafür sorgen, daß die Komponisten in vielen Bearbeitungen der Volksweisen mit der breitesten Öffentlichkeit in Fühlung bleiben. Manche Kantate, manches neue Werk hatte von hier aus seinen Weg ins Musikleben genommen. Schon die ersten bekannten estnischen Tonsetzer A. Saebelman (1845 bis 1875) und sein gleichfalls im Petersburger Konservatorium ausgebildeter Bruder F. Saebelman (1851—1911), mit ihnen A. Tomson (1845 bis 1917) und Dr. K. Herman (1851—1909) waren eng mit dem Aufblühen der nationalen Sängerfeste verknüpft. In Chorwerken und volkstümlichen Harmonisierungen von Volksliedern und Volkstänzen stellten und stellen auch heute die Komponisten die Mittel der Kunst dieser ungeahnten fortwährenden musikalischen Schulung auf breitester Grundlage zur Verfügung. Und ein anderes ist für den Volkskundler gewiß: wo so eine natürliche, Tradition gewordene Volksmusikpflege ein feines, alle Schichten durchdringendes Geflecht aufweist, so daß neben altem Liedgut neues emporwächst, da war die Sicherung einer auch auf musikalischer Gemeinschaft ruhenden nationalen Einigung nicht schwer. Die aber wurde im Jahre 1938 auch durch andere

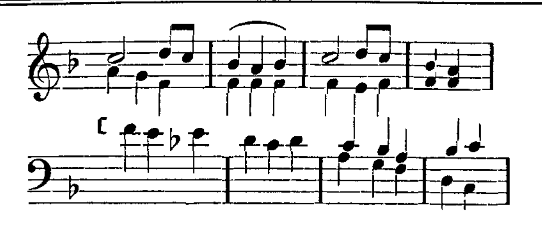
[8] Unter den zwei Fremdsprachen, die in den etwa 62 Mittelschulen und den 58 Schulen mit Gymnasialprogramm gewählt werden können, steht Deutsch neben Englisch und Französisch oder Russisch.

Maßnahmen aus kulturellen Erwägungen heraus noch vertieft. Man forderte die Estnisierung von Orts- und Familiennamen, und so wurden bis zum März d. J. allein 175 000 Namen estnisiert! Am 20. April berichtet ein Regierungsgesetz über die Beseitigung banal klingender Namen und die Anpassung von Bezeichnungen für Straßen und Plätze an das Estnische. Anderseits lebt in diesem Volke ein starkes Bekenntnis zu Deutschland, was im estnischen Geistesleben nicht nur unter dem Einwirken der gebildeten Kreise deutlich fühlbar wird. Ares Taube äußerte anläßlich des hundertjährigen Bestehens der „Gelehrten Estnischen Gesellschaft“ (gegründet am 18. Januar 1838) über die Wächterstellung dieses Staates gegen Osten, „daß ein jeder, der an den Sinn der baltischen Geschichte glaubt und wem der Gedanke einer Verbundenheit von Deutschtum und Estentum durch eine geschichtliche Aufgabe eine Realität geblieben ist“, wissen könne, „daß sich auch in der estnischen Geschichtsforschung die Erkenntnis von der schicksalhaften geschichtlichen Verflochtenheit des estnischen mit dem deutschen Volke durchsetzen wird“.

*

Unter den volkstümlichen Unterhaltungen genießen Tänze und Tanzspiele bei alt und jung eine besondere Pflege. Wenn es die Gelegenheit bei dörflichen Anlässen, bei Festen und frohgestimmtem Zusammensein so fügt, fordert der heimatliche Tanz sein Recht. Die erklingende Musik weist je nach Ort und Geschick der Musikanten mancherlei Besetzungen auf, am originellsten, wenn sich Zither, Ziehharmonika und der Dudelsack zusammenfinden, der abweichend von seinem schottischen Verwandten nicht unter dem Arm, sondern zwischen den Knien gehalten wird. Auch der volkstümliche Tanz, der gewöhnlich nach einer wohlbeachteten Ordnung von Bewegungen vor sich geht, erfreut sich der Unterstützung „harmonisierender“ Komponisten, die im Tonsatz für Klavier der Hausmusik und dem praktischen Einüben gute Dienste leisten. Eine stattliche Zahl von Einzelgattungen bietet sich der tanzbeflissenen Gemeinschaft an: die Vinger polka, die Tursa polka, die Tüska polka, die Mustlase polka, der Labajala valss, der Tuljak, der Ingliska u.a. Die rhythmische Mannigfaltigkeit dieser Gebilde mögen einige Beispiele beleuchten:





Ernst Ludwig Uray

Ein steirischer Musiker

Urays deutscher Familienname ist eigentlich „Herrmann". Seine Vorfahren wanderten aus Württemberg nach Ungarn aus. Dort wurde der Name im Laufe der Zeit madjarisiert und in dieser Form auch später beibehalten, als der Großvater des Künstlers sich wieder auf deutschem Gebiet in der Steiermark ansiedelte.

Ernst Ludwig Uray wurde am 26. April 1906 in dem in der schönsten Bergwelt liegenden Städtchen Schladming als Sohn eines dortigen Bezirksrichters geboren. Als er drei Jahre alt war, übersiedelten die Eltern nach Graz, und die „grüne" Steiermark und ihre idyllische Hauptstadt wurden seine zweite und eigentliche Heimat. Die liebliche Landschaft des Murtales und die waldgeschmückten Züge der Ostalpen prägten sich tief in die Seele des Menschen und des Musikers ein. Liebe zu dieser schönen Gegend und warme Verbundenheit sind ihm, der schon lange in Wien seinen ständigen Wohnsitz hat, geblieben, und immer wieder zieht es ihn nach diesen Gegenden voll weicher und warmer Anmut zurück. Die musikalische Begabung äußerte sich bei unserem Komponisten eigentlich erst spät, er ist kein Wunderkind. Launig schreibt er selbst in einem kurzen Aufsatz „Ich über mich selbst": „Schon im zartesten Alter, als ich weder gehen, geschweige denn reden konnte, entbrannte ich in Liebe zur herrlichsten aller Künste, zur Musik — so ähnlich beginnt jede Selbstbiographie —: soll ich denn eine Ausnahme machen? — Will ich der Wahrheit die Ehre geben, geschah aber nichts Absonderliches in meiner Jugend, und ich hätte ebensogut oder schlecht, als ich heute Komponist bin, Indianerhäuptling werden oder die höchste Stufe erklimmen können, die es für einen Jungen gibt: Straßenbahnschaffner! Nun, diese hochfliegenden Pläne sind längst vorüber, vorbei." — Die Musik lag ihm aber im Blute, und wieder, wie so oft gerade im deutschösterreichischen Bereich, wirkte sich auch hier ein urmusikalisches Elternhaus aus. Der Vater Ernst Ludwigs gehörte zu den besten, ernsthaftesten Dilettanten der Stadt; er war ein ausgezeichneter Pianist und als solcher ein trefflicher Begleiter für alle Sänger, die in Graz konzertierten. Auch seine Tenorstimme wurde oft in der Öffentlichkeit bewundert. Daß sein Haus ein Musikheim war, ergibt sich daraus natürlicherweise, und der Sohn sog diese Atmosphäre von Kindheit an ein, lauschte den Meisterwerken unserer großen Tonherren und wurde bald selbst zum praktischen Musizieren angehalten. Merkwürdig nur eins: Dieser Mann, der sich mit dem größten Ernst und mit größter Hingebung in die Welt Beethovens versenkte, hatte, sobald er selbst komponierte, eine ausgesprochene Neigung zur Operette, allerdings einer künstlerisch fundierten etwa in der Art von Johann Strauß. Sein Schaffen gelangte übrigens in Graz wiederholt zu erfolgreichen Aufführungen.

Dieser Doppelzug gibt zu denken, und wir finden in dem feingezeichneten Künstlerprofil des Sohnes diese Züge wieder. Es ist eine feinsinnige, ausgewogene Mischung von ernsthafter Lebensgesinnung und Weltanschauung und einem Zug zum Heiteren, zu Humor und Scherz, die hier deutlich in Erscheinung tritt. Diese Grundelemente paaren sich mit lebendiger Auffassung und sinnlicher Empfindungsgabe, wie sie dem Südsteiermärker zu eigen sind. Gefühl und Gedankenkraft verschmelzen zur Einheit, und das Ganze beherrscht eine naturgewordene kulturelle Haltung, schraffiert mit einer gewissen leichten Eleganz. Die Ausgewogenheit von Ernst und Scherz und feiner Tönung der Zeichnung gibt das Seelenbild der Musik Urays.

Nachdem unser Musiker in Graz am Konservatorium die ersten Studien betrieben und eine schwere Krankheit seine Laufbahn unterbrochen hatte, war es Joseph Marx, der ihn ernsthaft für die Musikerlaufbahn gewann und als seinen Schüler mit nach Wien nahm. Hier studierte er von 1927 bis 1932 an der Staatsakademie, und das Wesen seiner musikalischen Richtung tritt nun frei heraus. Wie bei seinem Lehrer Marx steht auch bei Uray die lyrische Haltung im Vorder-

grund seines Schaffens; sie entbehrt jedoch im gegebenen Augenblick nicht der dramatischen Kraft. Die Feinheit seiner Natur findet in einer ausgesprochenen Stimmungskunst ihre Entsprechung. Durch den Einfluß der großen klassischen Meister war er bereits unbewußt in seiner Jugend hindurchgegangen. Nun sind es Schumann, Schubert, Reger, die ihm besondere Anreger neben der Kunst seines Lehrers werden, und in natürlicher Synthese binden sich diese Kräfte in seinem Schaffen zusammen.

Daß das Lied in seiner Kompositionsleistung an betonter Stelle steht, ist nur natürlich. Gegen 50 Lieder hat Uray geschaffen, die voll Erlebens und feiner sinnlicher Zeichnung sind. Mit sicherer Hand greift er in die Fülle dichterischer Stimmungskunst. Eichendorff, Ernst Goll, ein früh verstorbener Grazer Dichter, Storm, Hans Wintert u. a. geben ihm die Texte. Kammermusik schließt sich an. Am Beginn seiner musikalischen Laufbahn überhaupt stand eine Violinsuite, die im Jahre 1932 den Coolidge-Preis erhielt und auf eine reiche Aufführungsziffer zurücksehen kann. Des weiteren sind zu nennen Duos für zwei Violinen, deren sich die bekannten Wiener Künstler Christa Richter und Georg Steiner besonders angenommen haben, eine Cellosonate, eine Suite für Flöte und Klavier, eine Sonatine, ein Streichquartett und schließlich, jüngste Schöpfung: ein Thema mit Variationen für Klavier. Für Orchester schrieb der Künstler mehrere kürzere Stücke, ein beliebtes Tanzstück, einen Sinfonischen Marsch und vor allem die „Slawischen Impressionen", die fast zwei dutzendmal über alle deutschen Sender gingen. Zu nennen sind schließlich noch die „Variationen über ein elegisches Thema" für großes Orchester, zwei Kantatenwerke, von denen das eine auf einen Text von Simon Dach „Die wir in Todesschatten" geschrieben ist.

Es ist typisch für die schöpferische Haltung Urays, daß er die Variation bevorzugt und überhaupt die großen Werke aus den kleinen Formen heraus entwickelt. Auf diese Weise kann sich sein Stimmungsempfinden am besten ausleben. In der geistigen wie der technischen Haltung zeigt Uray die richtige Erkenntnis des Wesens und der Entwicklungsmöglichkeiten seiner Kunstbegabung. Die organische Einheit, die auch in geistiger Hinsicht die verschiedensten Seiten zusammenbindet, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Seine Kunst hat natürliches Wachstum. Wie die meisten deutschösterreichischen Künstler ist unser Komponist kein Problematiker, kein Eroberer speziell technischer Fragen. Die Ausdruckswelt und die Ausdrucksforderung ist sein oberstes Gesetz, und sein Stimmungserleben weist ihn nicht nach außen, sondern nach innen. In dieser Richtung geht er einen Weg in dem festen Glauben, hier die schönsten Schätze seiner Kunst heben zu können zur Ehre der deutschen Musik und sich selbst zur schöpferischen Freude.

Ein Zug verdient in seinem Schaffen noch besonders hervorgehoben zu werden, und er sei mit einer humorvollen Stelle seiner zitierten kurzen Selbstbiographie umschrieben: „So entstanden", schreibt er, „viele Lieder... und andere Musik ernster Richtung, die aber einem zieharmonikabesteigerten Onkel in der Provinz nicht gefielen, weil er sie nicht spielen konnte. Habe ich dem Gutesten zuliebe etwa später umgeschwenkt? Ach wo, wird entrüstet jeder ausrufen. — Gemach, gemach! Denn das Blut meiner Ahnen fing in mir zu rebellieren an!! Verlangte der eine ‚Biedermeiertänze', der andere ‚Ungarische', ein dritter ein ‚Tanzstück', ein vierter gar ‚Slawische Impressionen'. Ich schrieb sie ihnen zu Gefallen, denn Abstammung verpflichtet. Seitdem bedrängen sie mich nicht mehr so sehr!" — Die volkstümliche Note ist in der Tat auffallend. Wir sehen hier die Spuren seines Vaters und zudem die Bindung echt erlebten und wesenhaften Volkstums. Seine Kräfte gerade ließen die reizvollsten Schöpfungen erstehen voll Lebens und eingängigem Melos, in faßlichst klaren Formen mit allem Ernst gebildet. Uray ist Romantiker, ein wenig träumerischer Romantiker, und die Farbigkeit der Kunst seiner musikalischen Ahnen hat sich niedergeschlagen und weitergebildet in seiner Harmonik und ihren Rückungen wie in seiner chromatisierten Melodie. Spät fand er übrigens erst zu Brahms. Aber späte Freundschaft läßt die Liebe heiß entzünden. Interessant ist, daß auch eine Neigung zu der Welt des musikalischen Barock besteht. Besonders die instrumentalen Werke zeigen Spuren davon, und unstreitig wird damit ein Reiz mehr seiner Kunst hinzugefügt. Trefflich paßt diese gewisse Gehaltenheit und Spröde zu dem Gesamtbild seines kultivierten Schaffens.

Auch Ernst Ludwig Uray wurde, wie so mancher andere, durch den Umbruch aus seinen Existenznöten herausgerettet. Er wirkt nun in der Programmleitung des Wiener Senders und hat zugleich ein praktisches Betätigungsfeld als Lehrer für Theorie an der Staatsakademie für Musik.

Andreas Ließ.

Die Werkanalyse

Paul Höffers „Sinfonie der großen Stadt"*)

Von Erich Schütze, Berlin

„Diese Sinfonie will keine äußeren Illustrationen geben, sondern das innere Erlebnis einer Vielfalt von Eindrücken und Stimmungen in der Großstadt". Mit dieser erläuternden Bemerkung wird dem Hörer nahegelegt, sich auf das entscheidend Ursächliche zu konzentrieren. Bei vielen Aufnehmenden werden auch hier Bilder, Vorstellungen und Visionen aufsteigen, die sogar ganz konkrete Formen annehmen können. Das sind jedoch subjektive Zufälligkeiten. Sie kommen für das eigentlich Ausdruckshafte der Musik nicht in Betracht. Wesentlich sind die Grundbewegungen der Empfindungen und Gefühle, die neben jenen individuellen Abschweifungen das Bleibende und Beständige im musikalischen Erlebnis sind.

Eine „Vielfalt von Eindrücken und Stimmungen" in der Großstadt ist auf den Komponisten eingestürmt, das pulsende Leben, das Branden und Brausen, das Schwirren und Klingen von Bewegungen drang durch Ohr und Auge in ihn ein. Dieses Erleben gestaltete er „in Tönen", die Erlebnisregungen setzten sich in tönende Bewegungen um, die er im Werke niederlegte. Bei der Neubelebung — d. h. also bei der Aufführung — ruft die Musik nun Bewegungen im Hörer wach, ähnlich wie sie im Komponisten selbst beim Schaffen lebendig waren, und erzeugt Erlebnisse, ähnlich denen, die den Schaffenden selbst erfüllten.

Paul Höffer geht nicht, wie schon erwähnt, davon aus, äußere Vorgänge programmusikmäßig abzuschildern, sondern wichtig ist ihm allein das Empfindungs- und Stimmungsmäßige, zugleich auch das Gestalterische. Wir brauchen uns nicht zu scheuen, hier eine Parallele zu Beethovens Pastorale zu ziehen. Waren es dort die Eindrücke der ländlichen Umgebung, die den Komponisten zum Ausdruck des Empfindungsmäßigen, nicht aber zum Nachzeichnen realer Vorgänge drängten, so sind es bei Paul Höffer die Erlebnisse im großstädtischen Raume, die er ebenfalls vorzugsweise eindrucks- und bewegungsmäßig erfaßt und gestaltet. Auch den Sätzen dieser „Sinfonie der großen Stadt" könnte man den Zusatz beigeben: „Mehr Ausdruck der Empfindung (oder empfindungsmäßigen Bewegung), als Malerei".

*) Das Werk ist erschienen im Verlage Kistner & Siegel, Leipzig.

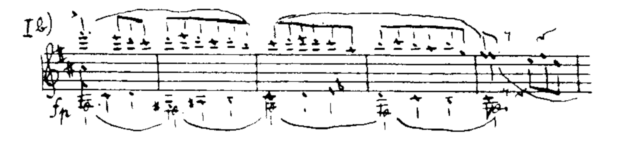
Der formale Rahmen, den Höffer für sein Werk wählt, entspricht im allgemeinen dem üblichen kompositorischen Grundriß der Sinfonie. Es sind vier im Charakter, Tempo usw. unterschiedliche Sätze. Allegro giusto — Adagio — Allegro vivace (mit scherzoartigem Einschlag, äußerlich gekennzeichnet durch das Trio im Commodo, poco meno mosso) — Finale (Adagio und Allegro vivace). Anders verhält es sich mit der Struktur der Sätze. Hier gibt es keine Periodisierung, keine wohlabgewogene, architektonische Gliederung, wie sie in der klassisch-romantischen Sonate und Sinfonie vorherrscht. Vieles gemahnt eher an vorklassische, polyphone Gestaltungsweisen. Aber auch darin scheint nicht das letztlich Bestimmende für die strukturelle Entwicklung des Ganzen zu liegen. Das entscheidende Moment für den lebendigen Atem dieser Musik wird in den motorischen Abläufen des Erlebnisprozesses (beim Komponisten wie beim Hörer) zu suchen sein. Von diesem Blickpunkt aus können wir die gesamte Gestaltung der Sinfonie als ein Wachsen und sich Entfalten von einzelnen, charakteristischen Bewegungen erkennen. Diese in einer anschaulichen Gestalt auftretenden Bewegungen stimmen mit den Themen der klassisch-romantischen Sinfonie darin überein, daß sie beim Beginn jeder Entwicklung eindeutig hingestellt und dann in organischen Weiterbildungen fortgeführt werden, bis aus dem Fluß des Geschehens ein neuer Gedanke aufsteigt. Die Art dieser Bewegungen ist aber von der der früheren Sinfoniethemen wesentlich verschieden. Es sind keine melodienmäßig gehaltene Folgen, sondern kurvenartig verlaufende Linien. Dem entspricht im weiteren auch eine vorzugsweise lineare Verarbeitung. Mitunter laufen nur zwei oder drei Linien zusammen, gegeneinander oder im Wechselspiel, oft in verstärkenden Oktaven und Koppelungen von lagengleichen Instrumentenstimmen — ein gegenwärtig häufig angewandtes Instrumentierungsverfahren bei Kompositionen konzertanten Charakters, das von der akkordmäßigen Behandlung im überkommenen sinfonischen Werk merklich abweicht.

Spüren wir den keimhaften Ausgangsbildungen nach, so sehen wir, wie der Komponist mit nur wenigen bezeichnenden „Einfällen" ökonomisch schaltet und waltet. Das erste Allegro giusto beginnt mit einem starken, hastenden „Rollen" in Terzenfolgen (Cello und Kontrabaß mit Fagott-

und Paukenmarkierung). Nach schnellem Ansteigen und Niedergehen kehrt es zum Ausgangspunkt zurück, um die Bewegung von neuem aufzunehmen. Nun gesellt sich in den Bratschen und Hörnern eine Gegenstimme hinzu, ein „Gleiten" von Grundton bis Quinte, kurzes Verharren, Weitergleiten aus der Septime abwärts mit entsprechender Fortführung (Ia).

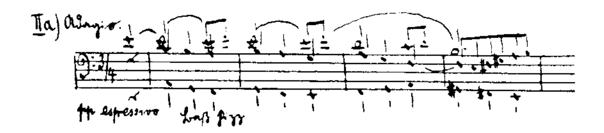


Beide „Linien" münden in die Quintlage der Tonart ein, in der die soeben gekennzeichnete Gestalt des ersten Tonerlebnisses weiterwächst (Aufnahme des „Rollens" durch hohe Stimmen und Verlegung des „Gleitens" in den Baß, als Umkehrung angewandt). Ein neues Moment tritt auf mit einem sich aus der Höhe des fis 3 in Achteln herabschlängelnden Motiv (zunächst in den Flöten, von einer Gegenführung in Vierteln im Horn sekundiert (Ib).



Von den Abläufen a) und b) wird dann die gesamte übrige Entwicklung beherrscht.

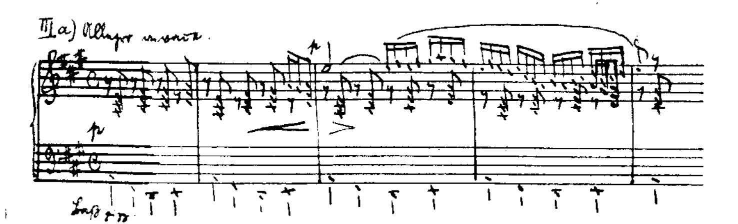
Das Adagio bringt eine ruhig fließende, von einzelnen Achtel-Wellenschlägen belebte Cellokantilene im p, zu der die übrigen Streicher in pp-Viertelgängen ab und aufsteigen. (IIa).



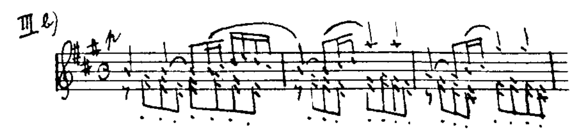
Im Nachsatz treten zwei Abschwünge charakteristisch hervor (Quint- und Septimenspanne). Ein zweiter Gedanke (in den oberen Streichern) mutet wie ein sehnsüchtiges Nachobengreifen an, in das eine beruhigende Antwort der Bläser hineinklingt (IIb).



Im dritten Satz, dem Allegro vivace, prägt sich eine freudig erregte Stimmung aus. Ein eigentümlich drängender und hastender Rhythmus (nachschlagende Achtelrückungen zu gleichförmig hin- und hergehenden Viertelgängen im Baß) eröffnet, von Pauken- und Tambourinschlägen begleitet, die Szene. Eine lebhaft kreisende Bewegung in den Holzbläsern mischt sich ein (IIIa).

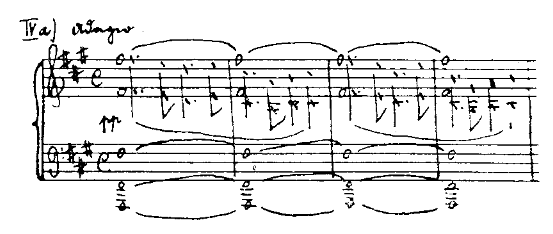


Mit einer mehr melodisch geprägten Linie in den Klarinetten hebt eine neue Entwicklung an, die über auf- und absteigende Achtelstaccati in den zweiten Violinen und Bratschen dahinläuft. Sie ist besonders gekennzeichnet durch kapriziös anmutende Septimenaufschwünge (IIIb).



Kontrastierende, dunklere Färbung zeigen die Motive des Trios, die sich in neuen, gemessneren Wendungen halten. Ruckartiges Absetzen und Abgleiten, wechselndes Hin- und Herschwingen führt zu weitgespanntem, breit ausladendem Wogen.

Das Finale wird durch ein Adagio eingeleitet, bei dem ein ruhender pp-Fisklang der Streicher von einem zögernden An- und Absteigen der Holzbläser durchzogen wird (IVa).



Nach einer abschließenden, spannungserfüllten Fermate tritt überraschend eine schattenhaft dahinhuschende und hüpfende Bewegung auf (IVb).



Sie wird fugenartig von den Bratschen eingeleitet und in den übrigen Streichern weitergeführt, bis sie sich mit einem verstärkenden Legato der Holzbläser vereinigt.

Damit sind die hauptsächlichsten Bewegungsimpulse umschrieben, aus denen das übrige musikalische Geschehen herauswächst. Ihre klare Profilierung offenbart die starke Erfindungskraft des Komponisten. Mit großer Könnerschaft werden die Intuitionen weiterentwickelt. Durch eine sinnvolle Verschmelzung alter und neuer Stilelemente (barocke Tonalität, aparte Klanglichkeit, zügige Polyphonie) wird das Klanggeschehen reizvoll belebt.

Ein großes Stück des unermeßlichen, flutenden Lebensstromes der Großstadt klingt auf, in einer kühnen und eindringlichen Darstellung, von klaren organischen Entwicklungen getragen, in einer Klanggebung, die dem Ausdrucksstreben unserer Zeit entspricht.

Musikalisches Schrifttum

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Helmuth Osthoff: Die Niederländer und das deutsche Lied (1400—1640). Neue Deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft, Bd. 7, 609 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen. Verlag Junker & Dünnhaupt, Berlin, 1938.

Das deutsche Lied von den Zeiten des Minnesangs bis ins 19. Jahrhundert hinein erfreute sich seitens der neueren Musikforschung einer besonderen Aufmerksamkeit. Diese Anteilnahme spiegelt zugleich die hohe Bedeutung der Gattung innerhalb der deutschen Musikgeschichte wider. Ist doch das deutsche Lied von jeher das Gefäß, der Körper gewesen, in dem sich die deutsche Seele am unmittelbarsten und reinsten ausgesprochen hat. Ein besonderes Interesse darf daher ein Werk wie das vorliegende beanspruchen, das sich zur Aufgabe gemacht hat, das deutsche Liedschaffen ausländischer Komponisten, der Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts, auf breitestem Grundriß zu untersuchen. Die Niederländer, die sich in jenem Zeitraum zu einer musikalischen Großmacht allerersten Ranges emporgearbeitet und auch an allen Musikzentren innerhalb der Reichsgrenzen leitende Stellungen innehatten, setzten sich mit dem deutschen Lied in umfassender Weise auseinander und lieferten, zumal im 16. Jahrhundert von Isaac bis Regnart, entwicklungsgeschichtlich entscheidende, aber auch künstlerisch hochbedeutsame Beiträge zur Geschichte der Gattung. Osthoffs Werk bietet nichts weniger als eine grundlegende und meisterhafte Darstellung dieser einzigartigen Auseinandersetzung unter Berücksichtigung aller bisherigen Einzelforschungen. Darüber hinaus aber gewinnt der Verfasser nach gründlicher Durcharbeitung der über 1000 Liedsätze niederländischer Meister und unter eingehender Behandlung der Dichtungen zahlreiche vollkommen neue Ausblicke, vermag die Totalität des ganzen Fragengebietes eindringlich zu umreißen und kann dabei auch vielfache Irrtümer der das Thema berührenden Spezialarbeiten richtigstellen. Eine besondere Bedeutung und den Charakter einer Monographie erhält die Arbeit schließlich dadurch, daß die textlichen und musikalischen Analysen bei einem jeden der behandelten Meister in einen breiten historisch-biographischen Rahmen eingebaut werden, der sowohl dem Verständnis der Eigenart des jeweils zur Erörterung stehenden Künstlers ungemein förderlich ist als auch jene gewisse Eintönigkeit, die sich bei einer ausschließlich analytischen Behandlung gerade dieses Stoffes leicht einstellen würde, unterbindet. Auch hier wird durch Osthoffs gründliche Forschungen manches neue Licht verbreitet und manche Gestalt klarer und plastischer gesehen, als dies bisher der Fall war. Überhaupt verdient die Darstellung als solche in ihrer einprägsamen Gliederung, die die Entwicklungszüge mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit hervortreten läßt, und in ihrem flüssigen Stil uneingeschränktes Lob.

Es würde hier zu weit führen, alle jene bemerkenswerten geschichtlichen und analytischen Einzelheiten anzuzeigen, an denen Osthoffs Buch so reich ist. Doch sollen einige bedeutsame Züge hervorgehoben und auch einige kritische Bemerkungen angefügt werden.

In einer knappen, aber gehaltvollen Einleitung umreißt der Verfasser das frühdeutsche Lied des 14. und 15. Jahrhunderts und beleuchtet die erste Berührung mit dem Westen, insbesondere mit dem burgundischen Chanson, wobei er sich auf wertvolle Vorarbeiten stützen kann. Nicht ganz beistimmen wird man vielleicht seiner Ansicht über die „Verschlechterung" der fremden Vorlagen Oswalds von Wolkenstein. Es ist wohl nicht so sehr eine Frage des Könnens als vielmehr der Ausprägung einer deutschen Eigenart, wenn Wolkenstein die Glätte und Eleganz seiner romanischen Vorbilder in eine ungefüg-holzschnittige Realistik verwandelt. Besonders eindrucksvoll ist das Kapitel Isaac, bei dem der Verfasser den auffallenden stilistischen Gegensatz zwischen Hofweisen- und Volksliedbearbeitung richtig hervorhebt. Vielleicht ließe sich für diesen Gegensatz noch eine tiefere Begründung finden. Bei Le Maistre bemüht sich der Verfasser, die ausgeprägt konservativen Züge des Künstlers stärker als bisher herauszuarbeiten, ohne dabei zu verkennen, daß sein Schaffen auch manche in die Zukunft weisende Eigenheiten birgt. In dieser Umgebung unterstreicht Osthoff vielleicht etwas allzu geflissentlich die instrumentale Aufführungspraxis in Scherings Sinne. Man wird aber wohl nicht immer da, wo einige Figuren oder Melismen im Tonsatz vorkommen, auf instrumentale Darstellung schließen dürfen. Sagt doch z. B. Luther in seinem „Encomion Musices" (1538), daß in der polyphonen Kernweisenbearbeitung eine „schlechte Weise oder Tenor" von bewegten Gegenstimmen

umspielt wird, die „auch (wie der Tenor) gesungen werden". Die Freizügigkeit der Praxis läßt hier gewiß keine dogmatische Formulierung zu. Eines der aufschlußreichsten Kapitel ist das über Lassus, eine wahre Fundgrube zahlreicher wertvoller Beobachtungen an Text und Musik der Lasso-Lieder, zugleich eine umfassende Beleuchtung der verschiedenartigen, besonders französischen und italienischen Stilelemente, die den deutschen Liedstil des Meisters mitbestimmen. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß sich heute Senfls Tod mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Zeit zwischen dem 2. Dezember 1542 und dem 10. August 1543 festlegen läßt (vgl. ZfMW. XVII, 186). Mit Auszeichnung zu nennen sind ferner die Abschnitte über Hollander, Hoyoul, dessen fragmentarische Stücke der Verfasser glücklich zu rekonstruieren weiß, sowie vor allem über Ivo de Vento. Einen letzten Höhepunkt erfährt die Darstellung schließlich in dem mit viel Anteilnahme und Wärme geschriebenen Kapitel über Regnart. Ein wertvolles Verzeichnis all der von Niederländern komponierten Lieder, Liedmotetten und Instrumentalsätzen mit deutschen Texten beschließt das mit großem Fleiß, eindringendem wissenschaftlich-historischen Verständnis und großem künstlerischen Einfühlungsvermögen abgefaßte Werk, das nicht nur für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiete eine grundlegende Bedeutung beanspruchen darf, sondern auch dem praktischen Musiker unserer Tage mancherlei Anregungen geben wird.

Rudolf Gerber.

Erna Brand: Max Reger im Elternhaus. Verlag Albert Langen, Georg Müller, München, 1938. 106 Seiten, geb. 2,80 RM.

Die Kenntnis der Entwicklung eines genialen Menschen ist für die Erfassung seines Lebenswerkes vielfach wichtiger, als gemeinhin bedacht wird. Frau Elsa Reger hat aus dem reichen Schatz ihrer Erinnerungen alles hervorgeholt, was Bedeutung besitzt, und die Schriftstellerin Erna Brand hat das Ganze zu einem Büchlein geformt, das den Leser festhält. Man erfährt mehr als nur Einzelheiten über Reger als Kind. Man erkennt die Wurzeln, aus denen sich der große Musiker entfaltet hat. Sein Elternhaus war der rechte Boden für das Werden seiner Persönlichkeit. Bilder der Eltern und eine Aufnahme des sechsjährigen Max sind willkommene Ergänzungen des Textes. Die Veröffentlichung kann Reger neue Freunde schaffen, und es bietet seinen Verehrern eine wertvolle Vertiefung der Kenntnis seiner Persönlichkeit als Mensch wie als Künstler.

Herbert Gerigk.

Kurt Thomas: Lehrbuch der Chorleitung. Band 1. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage. — Band 2. Erste Auflage. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Handbücher der Musiklehre, Band XVI.

Das Lehrbuch der Chorleitung, das bei seinem ersten Erscheinen sehr beifällig aufgenommen wurde, bringt in seiner dritten Auflage einige Erweiterungen zur Frage der Schlagtechnik und der musikalischen Vervollkommnung des Chorleiters. Die Vorzüge des Handbuches treten neu hervor: In klarer Gliederung und anerkennenswerter Gründlichkeit werden alle Voraussetzungen für eine künstlerisch einwandfreie Dirigiertätigkeit behandelt. Aus der Fülle von Hinweisen für die Praxis, die Probenarbeit und die Programmgestaltung spricht der erfahrene Chorerzieher. Besonders wird betont, daß der Chorleiter bei einem Mißerfolg die Schuld sich selbst zuzuschreiben hat und daß die Chorarbeit nur dann als wirkliche Leistung gewertet werden kann, wenn die Aufführung ein „aus gänzlichem Über-der-Sache-Stehen gewachsenes, nur dem Kunstwerk und den ihm innewohnenden Ausdruckskräften hingegebenes Miterleben bedeutet". Alle Dirigenten, die sich durch den Wandel in der Chorbewegung vor neue Aufgaben gestellt sehen, werden aus dem Studium des Buches großen Nutzen ziehen, zumal es tatsächlich eine Lücke in der musikpädagogischen Literatur ausfüllt.

Den grundsätzlichen Ausführungen des Lehrbuches läßt der Verfasser in einem zweiten Bande eine ins einzelne gehende praktische Übungsschule folgen. In ihr wird den Chorleitern hauptsächlich geignetes Übungsmaterial an die Hand gegeben. Außerdem vermittelt der Band wertvolle Aufschlüsse über die Spannungen der musikalischen Linie in den verschiedensten Schaffensepochen. Die Bewußtmachung dieser Spannungen ist für die künstlerische Einfühlung in das Chorwerk von größter Wichtigkeit. Bedeutsame Erläuterungen enthält ein Kapitel über das Rezitativdirigieren und das Begleiten von Solostimmen und über besonders schwierige Formen der Schlagtechnik (Gegeneinanderdirigieren der Arme bei Polyrhythmen, Ausdrucksspannungen der Hand usw.). Das Übungsmaterial bringt Beispiele aus allen wesentlichen Epochen der musikgeschichtlichen Entwicklung, nur die neuere Chorliteratur auf weltlichem Gebiete findet — abgesehen von einem Programmentwurf „Lob der Arbeit" — allzu wenig Berücksichtigung. Im ganzen stellt auch dieser zweite Band eine außerordentlich verdienstvolle Arbeit dar, die geeignet ist, die heutige Sing- und Chorbewegung in idealem Sinne zu fördern.

Erich Schütze.

Bertha Glöving: Hezelos Erbe. Lieder der Liebe um Barbara. Erzählung vom Lochamer Liederbuch aus Nürnberg zwischen 1450—1460. 121 S. West-Ost-Verlag, Werner Jöhren, Berlin.

Zu den wissenschaftlichen Deutungen über die Entstehung des Lochamer Liederbuches fügt jetzt Bertha Glöving eine gut ersonnene Erzählung, in der lebensecht geschilderte Gestalten des 15. Jahrhunderts sich um jenes kostbare Dokument frühdeutscher Liedkunst gruppieren. Diese Musikanten- und Liebesgeschichte ist mit künstlerischem Feingefühl und tiefem musikalischen Verständnis durchgeführt; eine mit klarer Sprache und warmer Empfindung gestaltete Erzählung, die der guten Unterhaltungskunst zuzurechnen ist.

Hermann Killer.

Heinrich Zerkaulen: Melodie des Blutes. Erzählung. 150 Seiten. Verlag von Otto Janke, Leipzig.

Eine frisch geschriebene Erzählung, die vor allem im Herzen der Jugend Widerhall wecken wird. In einem Hitlerjungen wird das Blutserbe des Vaters mächtig. Seinen Weg zur Musik schildert der rheinische Dichter mit klarer, einprägsamer Wortkunst. Es ist ein Buch unserer Zeit. Ihre Menschen werden darin lebendig, gerade, tief veranlagte, heimatverwurzelte Gestalten. Die innere Entwicklung des Helden, das Werden und Reifen einer echten Künstlernatur steht im Vordergrund, den Hintergrund bildet gleichsam die deutsche Musik selbst, die in den Persönlichkeiten Bachs und Beethovens mit dichterischer Kraft heraufbeschworen wird.

Hermann Killer.

Hans Freund und Wilhelm Reinking: Musikalisches Theater in Hamburg. Versuch über die Dramaturgie der Oper. Hans Christians Verlag, Hamburg, 1938, 126 S. geb.

Im Zusammenhang mit den Festlichkeiten anläßlich des 260jährigen Bestehens der Hamburger Oper ist eine ungewöhnlich anregende Schrift „Musikalisches Theater in Hamburg / Versuch über die Dramaturgie der Oper" von einem Kreis Hamburger Opernfreunde mit Unterstützung der Generalintendanz herausgegeben worden. Sie verknüpft — wie schon der Doppeltitel sagt — Gedankengänge und Forderungen zur Frage des „musikalischen Theaters" überhaupt mit einer Darstellung des auf diesem Gebiet in Hamburg Erreichten. Das Letztere geschieht vorwiegend auf bildlichem und graphischem Wege und stellt eine imponierende Spiegelung von Hamburger Bühnentaten dar mit besonders interessanten Beziehungen zwischen Barock und Gegenwart. Es ist eine Sonderleistung des Hamburger

Bühnenarchitekten Wilhelm Reinking, der sich hier als praktischer Bibliophile höchster Grade erweist. Das ästhetische Vergnügen, dieses schön gestaltete Buch zu durchblättern, steht dabei in einem eigentümlichen Spannungsreiz zu der umfänglichen theoretischen Abhandlung von Hans Freund über Wesen und Aufgaben des musikalischen Theaters. Was da in scheinbar kühlen wissenschaftlichen Perioden ausgedrückt wird, ist in Wahrheit eine Fülle erregender Postulate, die jeden, der sich die Mühe genauer Durcharbeitung nimmt, zu lebhaftem Für und Wider hinreißen wird. Dieser Meinungsstreit, der seit Erscheinen des Buches hoffentlich unter theaterbesessenen Menschen bereits kräftig ausgebrochen ist, darf gerade als das fruchtbare Ergebnis dieser Schrift angesehen werden, denn er erfüllt den Wunsch des Vorwortes von Generalintendant Heinrich K. Strohm, daß „diejenigen, die sich mit dem lebendigen Theater verbunden fühlen, sich immer erneut mit den Grundproblemen theatralischer Kunst auseinandersetzen".

Hans-Wilhelm Kulenkampff.

Kalender für 1939

Der Athenaion-Kalender „Kultur und Natur" hat sich gerade in Künstlerkreisen seit Jahren einen Platz erobert, weil er einen gesunden Ausgleich bietet durch das Nebeneinander eines gut ausgewählten Bildermaterials aus allen Gebieten, alles in richtigem Verhältnis. Alle wichtigen Gedenktage sind vermerkt. Die geschmackvolle Ausstattung ist bei einem Jahrweiser so wesentlich, daß sie hier besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Der Bärenreiter-Verlag (Kassel) nennt seinen Jahrweiser „Freundesgabe 1939". Er enthält allerdings nur 27 Blätter, die künstlerisch gestaltet sind. Die Blätter fallen sehr unterschiedlich aus, aber als Ganzes hat die Zusammenstellung sicher ihren Reiz. Gedichte, Lieder, Sprüche, graphische Blätter geben einen bunten Reigen.

*

Neue Noten

Orgelmeister der Gotik. Herausgegeben von Hans Klotz, Liber organi VIII. Verlag Schott, Mainz, 1938.

Die 1924 von Harms veranstaltete, für den praktischen Gebrauch schwer benutzbare Ausgabe der Tabulatur Arnold Schlicks hat die deutsche Organistenschaft zuerst veranlaßt, sich mit der Orgelkunst der „Gotik" zu beschäftigen. 1930 brachten Moser und Heitmann „Frühmeister des deutschen Orgelspiels" aus den Tabulaturen Klebers, Sichers u. a. Seither hat sich Klotz besonders um die klangliche Wiedergabe bemüht. Der Typ der großen spätgotischen Orgel des ausgehenden 15. Jahrhunderts erscheint immer klarer; auf ihren Registerbestand gründet Klotz die Vorschläge für seine praktische Ausgabe. Die Sammlung enthält sieben Stücke von Dufay, Isaac, Josquin, Hofhaimer und Senfl, die Klotz nicht wie Harms und Moser aus Orgeltabulaturen entnommen, sondern aus Vokalausgaben gezogen hat. Der beigefügte Text ermöglicht die Beteiligung eines Sängers oder eines Chores nach dem Gebrauch der Zeit.

Da die Erforschung der Aufführungspraxis um 1500 jedoch immer noch im Fluß ist, vermag man dem sicheren Ton des Vorwortes von Klotz nur mit Einschränkung zu folgen. Die Ausgabe stellt indessen einen sehr beachtenswerten Versuch dar. Schon die Auswahl ganz hervorragend schöner Stücke einer Epoche, die Klotz etwas zu bequem als Gotik bezeichnet, ist lebhaft zu begrüßen.

Walter Haacke.

Freie Orgelvorspiele vorbachischer Meister. Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert. Kistner & Siegel, Leipzig. Bärenreiter-Ausgabe 1310.

Aus Seifferts bekannter und geschätzter Sammlung „Organum" ist eine Reihe leicht spielbarer Stücke von Froberger, Scheidemann, Jac. Praetorius, Pachelbel u. a. herausgezogen. Die Auswahl soll feierliche Gottesdiensteinleitungen bieten und wird diesen Zweck gut erfüllen. Auf Landorgeln mit barocken Stimmen sind die Stücke besonders gut zu hören.

Walter Haacke.

Gerhard Strecke: Fünf Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier op. 14b. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese Kompositionen bedeuten eine Bereicherung weihnachtlicher Hausmusikliteratur. Es sind Lieder, wie sie die Mutter den Kindern in der Vorweihnachtszeit singt. Die Schlichtheit und Problemlosigkeit der Texte erforderte eine konforme musikalische Gestaltung. Strecke hält sich im wesentlichen an die einfache Liedform; er komponiert strophisch und erfindet leichtfaßliche Melodien, die ganz von selbst im Ohr haftenbleiben. Der Klaviersatz ist denkbar einfach. Die Akkorde der rechten Hand unterstützen in ihren Spitzentönen den Lauf der Singstimme. Der Eindruck der Primitivität wird trotzdem vermieden, da die Baßführung der linken Hand zum größten Teil in Gegenbewegung zur Singstimme erfolgt, also horizontal und damit flächenhaft empfunden ist. Viel Freude werden bei den Kleinen Lied Nr. 4 (Der Pelzmärtel) und Nr. 5 (Marsch der Weihnachtspuppen) auslösen.

Gertraud Wittmann.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Werner Egks „Peer Gynt" und die Kunstbetrachtung

Dieser Aufsatz wird zu einem Zeitpunkt geschrieben, da das Ereignis der Uraufführung von Werner Egks neuer Oper „Peer Gynt" in der Berliner Staatsoper bereits in der Tagespresse behandelt worden ist. Es erscheint nun in diesem Falle besonders angebracht, die eigene Kunstbetrachtung, die der Unterzeichnete außerdem in zeitungsgemäßer Form bereits im „Völkischen Beobachter" gegeben hat, durch Zitate aus einigen führenden Berliner Blättern zu ergänzen. Das geschieht nicht zuletzt auch zu dem Zweck, einen immer wieder gegen die Kunstbetrachtung geäußerten Einwand zu entkräften. Die Belanglosigkeit kunstbetrachtender Wertung überhaupt hat man gern durch die Tatsache unterstrichen, daß sich oft eine völlige Verschiedenheit, ja eine krasse, geradezu unerklärliche Gegensätzlichkeit der „kritischen" Stimmen bei der Beurteilung eines und desselben Werkes ergab. Man hat gerade aus dieser Tatsache die Überflüssigkeit der Kunstkritik alter Form hergeleitet und speist eben daraus auch manches Vorurteil gegen die heutige Kunstbetrachtung.

Um so aufschlußreicher ist die Feststellung, daß die

Grundanschauungen über Egks „Peer Gynt“ in den großen Berliner Zeitungen sehr stark übereinstimmen, wenn sie auch gemäß der Individualität der einzelnen Betrachter selbst sowie nach Art und Stil der Blätter mannigfach abgewandelt sind. Es ergibt sich daraus doch zweifellos, daß eine sich auf Fachwissen gründende Musikbetrachtung sehr wohl in der Lage ist, Gültiges und Wesentliches über ein Werk auszusagen — zumal wenn der Komponist einen so unverkennbar scharf profilierten Eigenstil besitzt wie Egk —, daß zum anderen die gemeinsame weltanschauliche Ausrichtung und Verpflichtung ihre Früchte zu tragen beginnt. Eine bemerkenswerte Ausnahme allerdings macht die „B Z. am Mittag“, der es bekanntlich vor kurzer Zeit schon einmal vorbehalten blieb, aus dem allseitig mit warmer Anteilnahme begrüßten Auftreten eines hochbegabten jungen Dirigenten ein „Wunder“ und damit einen „Fall“ zu machen. In dieser Zeitung wird Egks Oper von vornherein als Stimme der Wahrheit hingestellt. Nicht etwa als Wille zur Wahrheit, als Bemühen um Wahrheit, sondern als Wahrheit schlechthin. Diesem suggestiven Ton entsprechend ist der Bericht selbst weniger eine Kunstbetrachtung, sondern eine leidenschaftliche Apologie des Werkes und seines Schöpfers, deren Seltsamkeit, ja deren deutliche Tendenz durch einen Lapidarstil unterstrichen wird, der eine sachliche Erörterung schwermacht. Es gehört zu dieser Art der Kunstbetrachtung, daß der „Versuch, über die Musik auszusagen“ denkbar unbestimmt bleibt, daß deren Wesen und Herkunft kaum untersucht, daß dagegen ein flammender Appell an das Publikum gerichtet wird, sich von Egk „nicht beschämen zu lassen“, daß Sophokles, Goethe und Wagner mit ihren erhabensten Werken beschworen werden, um die durch die Musik gegebene Schwerpunktverlagerung von der seelischen Entwicklung Peers auf die krasse und breite musikalische Ausmalung der Welt des Gemeinen und Niedrigen zu „entschuldigen“. Diese glutvolle Predigt gleitet dann allerdings zum Schluß ins Heitere ab, wenn Egks Werk gegen eine vermeintliche „Bilderstürmerei“ mit folgenden Worten in Schutz genommen wird: „Will man vielleicht in die Museen gehen und alle Bilder des jüngsten Gerichtes zerschlagen, nur weil sie auch die Verdammnis neben der Seligkeit schildern? Will man vielleicht das Berliner Schloß herabsetzen, weil es nach italienischem Vorbild ein Wehrbau ist, der nicht allein der Schönheit zu Ehren geschaffen wurde?“

Nein, man will weder in die Museen gehen, um mittelalterliche Bilder zu zerschlagen, noch will man den Wehrbau des Schlosses und auch nicht Egks Werk „herabsetzen“, man will nur eine mit großen Ansprüchen auftretende Oper nach Ursache und Wirkung hin betrachten und gemäß Amt und Pflicht das über sie aussagen, was zu sagen notwendig ist. Und wir meinen, Egk bedarf einer mit so absurden Vergleichen arbeitenden Verteidigung nicht. Er wird selbst eine Auseinandersetzung mit seinem Werk wünschen, wird mit hohen Maßstäben gemessen werden wollen und wird mit verantwortungsbewußtem Ernst geschriebenen Einwänden sein Ohr nicht verschließen. Er wird, so hoffen wir, sich endgültig davon überzeugt haben, daß die Berliner Kunstbetrachter, auch wenn sie nicht in Anbetung vor seinem Werk niedergesunken sind, keineswegs „Snobs“ sind, wie er einmal äußerte, sondern es müßte ihn mit Stolz erfüllen, daß sein Schaffen einer so ehrlichen, wenn auch nicht „kritiklosen“ Anteilnahme begegnet.

Mit welchem Ernst er selbst um die Gestaltung seines „Peer Gynt“ gerungen hat, geht schon aus der langen Entstehungszeit des Werkes hervor. Es ist im Auftrag von Generalintendant Staatsrat Heinz Tietjen geschaffen worden, dem es auch gewidmet ist. Man wird ohne Vorurteil zugeben, daß Ibsens dramatisches Gedicht ein grandioser Opernstoff ist, und man kann dem kühnen Zugriff Egks nur Anerkennung zollen. Mit bemerkenswertem dramaturgischem Geschick hat er sich „in freier Neugestaltung“ der Welt und der Personen Ibsens bemächtigt und ein im wesentlichen von wenigen Hauptfiguren getragenes, prägnant und geistvoll formuliertes Opernbuch geschaffen, das den Lebens- und Seelenweg Peer Gynts — von der Hochzeit und dem Brautraub Ingrids über das Trollinferno, die Rückkehr zu Solveig, Flucht, Weltfahrt, Niederbruch, die abermalige Höllenstation und das Gericht im Trollreich zur Erkenntnis und Erlösung bei Solveig führt, da, wo sein „wahres Kaisertum“ ist.

In den Gestalten Peers, Solveigs, der Rothaarigen und des Alten ist die ganze Personenfülle des Ibsen-Werkes konzentriert. Aber die Entwicklung des „Mannes schlechthin“, die Egk darstellen will, hat bezeichnende Veränderungen erfahren. Die starke Beschränkung des lyrischen Elementes, die Knappheit aller Stellen, wo es um eine seelische Aussage des Helden geht im Vergleich zu der breiten Schilderung des Infernos seiner Außen- und Innenwelt zeigt deutlich, wo Egk die Ansatzpunkte für seine Musik sieht: in der Illustrierung des Irrweges und der Darstellung des Trollhaften, das hier seinen ursprünglichen Fabel- und Sagencharakter weitgehend zugunsten einer überaus kraß gezeichneten Realistik des Gemeinen und Niedrigen verändert hat.

Diese Schwerpunktverlagerung des ganzen Wer-

kes durch die Musik kommt in den verschiedenen Kunstbetrachtungen deutlich zum Ausdruck, so zurückhaltend auch hinsichtlich der Kennzeichnung der musikalischen Mittel selbst oft verfahren wird. Am unverblümtesten äußert der „Angriff" seine Meinung: „Worte und Weisen gemahnen an Weills ‚Dreigroschenoper'. Nur ein Schritt ist von hier zu Egks beliebtem Gebiet: Die Musik wird zum Freudentaumel der Unterweltsgeister nach der Freite um das Trollweib, ist oberbayrisch, klingt stark nach Oktoberfest. Eine Mordsgaudi gibt es dann, wenn Peer und die neue Geliebte auf eines Ebers Rücken im Trollsaale landen. Frühzeitig angekündigt herrscht nun der Jazz." Im „VB." wird hervorgehoben, daß „die musikalischen Mittel zum guten Teil an die Intellektkunst einer vergangenen Epoche erinnern". „Die Rücksichtslosigkeit der Formulierungen", so heißt es weiter, „die Egk in seiner Textfassung beabsichtigte, erscheint in der Musik mit eindeutiger Folgerichtigkeit weitergeführt. Gewiß, Jazz-, Kabarett- und Songelemente, Dissonanzhäufungen, Synkopenrhythmik und ähnliches dient hier im wesentlichen zur Charakterisierung des Trollreiches, der Verkörperung des Niedrigen und Gemeinen. Aber da die Lyrik andererseits auffällig kurz gehalten wird, da für die höhere Sphäre der Solveig-Welt nur sparsame musikalische Mittel eingesetzt sind, meist unter Verzicht auf blühende Melodik, liegt für den nicht genau mit den künstlerischen Absichten des Autors vertrauten Hörer die Gefahr der Mißdeutung nahe, zumal Egk gerade in den Trollszenen alle Register seiner Kunst zieht."

Ganz ähnlich äußert sich die „DAZ.": „... nach Ausbreitung und Intensität legt er (Egk) den Akzent so sehr auf die ‚negative' Seite, daß die ‚positive' dagegen verblaßt. Das musikalische Trollreich, in das sich der Komponist mit seinen Helden begibt, beschränkt sich durchaus nicht nur auf die spukhafte Phantastik, die den Gesängen des Dovre-Alten und seiner Tochter sowie den unsichtbaren Geisterchören etwas Dämonisch-Faszinierendes gibt. Es entfesselt vielmehr bewußt eine Orgie der Plattheit und Vulgarität, ein Rummelplatzchaos von Polka und Cancan, dessen quäkende und plärrende Parodistik mit verblüffender Virtuosität um und um gewirbelt wird. Aber wir warten mit Solveig auf das andere, auf den zwingenden Klang der Wahrheit, an dessen absolutem Maßstab die Welt des Nichts zerschellt. Hier, gerade hier wäre der Ansatzpunkt für die wirkliche Musik gewesen. Egk begnügt sich — gewollt oder ungewollt — mit einem Andeuten, das mehr die Atmosphäre der Reinheit und des Friedens illustriert als daß es die mögliche Tiefe des Gehaltes ausschöpft." Und ein paar Zeilen weiter wird der Kernpunkt der inneren musikalischen Haltung des „Peer Gynt" bei einem Vergleich mit der „Zaubergeige" in die Worte gefaßt: „Aber der eine Ton, der wie ein geheimes Licht über alles seinen Schein ergießt, ward — auch diesmal — nicht entzündet."

Es bedeutet in diesem Zusammenhange doch wohl mehr als eine zufällige äußere Übereinstimmung, wenn auch die „Nachtausgabe" nach einer eingehenden Würdigung der bedeutenden kompositorischen Fähigkeiten Werner Egks — worin ebenfalls sämtliche Blätter übereinstimmen — das Wesentliche so formuliert: „Das Lied der Solveig, auch das Lied der Mutter Aase singt Egk nicht. Das muß er uns noch schenken. Hat er dazu die Begabung?"

Aus alledem erhellt, daß die Entwicklung einer so starken Begabung wie Werner Egk nicht nur mit großer Aufmerksamkeit verfolgt, sondern daß sie auch in ihren Grundlinien und Wesenszügen klar erkannt worden ist. Was vor drei Jahren einmal anläßlich der Berliner Erstaufführung der „Zaubergeige" gesagt worden ist (im „VB."), Egk schreibe „im Sinne eines noch nicht völlig geläuterten Kunstideals", muß nach dem „Peer Gynt" mit noch größerem Nachdruck wiederholt werden. Denn von Egk erwarteten viele nach seinem verheißungsvollen Erstling jetzt einen entscheidenden Schritt zur Volksoper. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß der „Peer Gynt" sich wieder von diesem erstrebten Ideal entfernt hat. Mag man Egk auch ohne weiteres die Berechtigung seiner Anschauung zubilligen, die eine Volkskunst mit hohen geistigen Ansprüchen will — die Musik des „Peer Gynt" liegt auf einer Ebene, zu der wir keinen Zugang finden, wenn es uns wirklich um eine Kunst geht, die, mag sie anspruchsvoll oder anspruchslos sein, das Herz des Volkes anrühren soll. Artistik allein genügt nicht, um die seelische Erschütterung auszulösen, die eine „Peer-Gynt"-Oper auslösen muß, wenn anders sie ihrem Titel und dem darin beschlossenen nordischen Wesensgehalt gerecht werden will. Szenen etwa wie das mit wahren Höllenklängen illustrierte Unterweltskabarett mit der auf Ballettеusenbeinen daherhüpfenden Kuh Kitty und dem Ziegenbock Kid oder wie die aus Peers enttäuschter Sexualgier entstandene Wedekind-Vision mit der Dressur der fünf „Männchen" können nur schwer mit der dramatischen Idee des Werkes in Einklang gebracht werden. Sie müssen auf den nicht genauestens eingeweihten Hörer als Selbstzweck wirken.

Diese hier in groben Umrissen angedeutete Problematik des Werkes innerhalb der begrenzten kritischen Möglichkeiten der Tagespresse klar

herausgestellt zu haben, erscheint uns als ein Verdienst der Kunstbetrachtung und zugleich ein Beweis dafür, daß sie ihre weltanschauliche Verpflichtung kennt und danach zu handeln weiß. Bleibt über die Aufführung selbst nachzutragen, daß sie die künstlerischen Mittel der Staatsoper und ihre Anwendung in das hellste Licht setzte. Unter der musikalischen Leitung des Komponisten, der als authentischer Interpret seiner Partitur alle Wirkungsmöglichkeiten der Musik zur Geltung brachte, in der wohl kaum zu übertreffenden Inszenierung Wolf Völkers, mit den Bühnenbildern Paul Sträters, der Choreographie Lizzie Maudriks und den starken und einprägsamen darstellerischen Leistungen von Mathieu Ahlersmeyer (Peer), Else Tegetthoff (Rothaarige), Käte Heidersbach (Solveig) und Gustav Rödin (Der Alte) fand sie einmütige Zustimmung.

Die Aufnahme des Werkes selbst war offensichtlich geteilt. In dem nur zögernd einsetzenden Beifall spiegelte sich deutlich die Ueberraschung zahlreicher Hörer über eine nicht erwartete Musik. Erst nach dem versöhnenden Schlußbild wurde Werner Egk von einem Teil des Publikums lebhaft beklatscht und mehrmals hervorgerufen.

Hermann Killer.

Deutsches Bruckner-Fest in Mannheim

Der Badische Bruckner-Bund beging die Feier seines zehnjährigen Bestehens, das bereits am 8. Juni in Freiburg i. Br. festlichen Ausdruck fand. Für die unermüdliche Arbeit des Bundes und seines Vorsitzenden, Prof. Dr. Fritz Grüninger, bezeichnend ist die Tatsache, daß in den zehn Jahren seines Bestehens bereits sechs große Bruckner-Feste im Gau Baden durchgeführt wurden. Das im Jahre 1934 in Mannheim veranstaltete Fest ist noch in bester Erinnerung. Jetzt sollte das von der Stadtverwaltung Mannheim in Zusammenarbeit mit dem Badischen Bruckner-Bund organisierte Deutsche Bruckner-Fest 1938 den krönenden Abschluß aller Veranstaltungen zum 10. Geburtstag des Bundes bilden.

Eine besondere Ehrung innerhalb des Bruckner-Festes galt dem einstigen Schüler des Meisters, Friedrich Klose, der bekanntlich im Vorjahre den 75. Geburtstag beging. Sein Präludium und Doppelfuge über ein Thema von Bruckner für Orgel und Bläser, das in seinem hohen Ernst und in seiner weihevollen Feierlichkeit wohl neben Regers Werken als das einzige wahrhaft monumentale Orgelwerk seiner Zeit angesprochen werden darf, stand an der Spitze des Festes. Arno Landmann gab es einfühlend und ausdrucksstark wieder. Die Festversammlung des Badischen Bruckner-Bundes wurde von zwei Sätzen aus seinem groß angelegten Streichquartett in Es-dur umrahmt. Das Kergl-Quartett spielte die beiden inhaltsschweren Sätze des edel schönen Werkes mit liebevoller Hingabe.

Der Vertiefung der Erkenntnis des Wesens und Werkes Bruckners dienten ebenso wie mehrere einführende Vorträge Prof. Grüningers auch die Ansprache Grüningers beim Festakt zur Eröffnung über „Anton Bruckner, der Mensch und Meister".

Die Vortragsfolge des Deutschen Bruckner-Festes umfaßte den einleitenden Festakt, eine Morgenfeier des Nationaltheaters, zwei Sinfoniekonzerte und ein Chorkonzert. Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters steuerte ein weiteres Sinfoniekonzert bei. Die gesamte Vortragsfolge sollte nach dem Willen der Veranstalter die Monumentalität, Weite und Größe des Brucknerschen Schaffens erkennen lassen. So kam neben der Sinfonik auch sein Chorschaffen zur Geltung. In der Morgenfeier des Nationaltheaters spielte das Kergl-Quartett, durch Heinrich Krug verstärkt, die einzige kammermusikalische Schöpfung des Meisters, sein Streichquintett in F-dur.

Staatskapellmeister Karl Elmendorff, der Leiter der Akademiekonzerte, hatte auch die Leitung des Deutschen Bruckner-Festes übernommen. Von ihm hörte man im Abendkonzert die 1. Sinfonie d-moll in der Linzer Fassung und die 4. Sinfonie Es-dur („Romantische"). Mit der 8. Sinfonie c-moll ließ er das Fest ausklingen. Das Nationaltheaterorchester, das gewohnt ist, unter seiner Leitung zu spielen, folgte mit höchster Einsatzbereitschaft seinem Dirigenten und ließ Bruckners Werke in ihrer ganzen monumentalen Größe und Geschlossenheit erstehen. Die gleiche Einsatzbereitschaft aber zeigte es auch den beiden anderen Dirigenten, dem Gast Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger, der mit den vier kleinen Orchesterstücken einen reizvollen Einblick in des Meisters Werkstatt gab und die 5. Sinfonie B-dur in Originalfassung leitete, und dem

Kapellmeister des Nationaltheaters, Dr. Ernst Cremer, der die 3. Sinfonie d-moll brachte.
Das Chorkonzert mit der Messe in f-moll wurde die Feuerprobe für den etwa vor Jahresfrist gegründeten Städtischen Chor, der von Hochschuldirektor Chlodwig Rasberger geleitet wird. Trotz des verhältnismäßig schwerfälligen Philharmonischen Orchesters — eines mit Unterstützung der Stadt aus arbeitslosen oder ehemaligen Berufsmusikern gebildetes Orchesters — wußte Rasberger dem für einen so jungen Chor besonders schwierigen Chorwerk eine einwandfreie und eindrucksvolle Wiedergabe, die durch liebevolle innere Anteilnahme aller Beteiligten lebensvoll wurde, zu sichern. Als Solisten hatte man Susanne Horn-Stoll (Darmstadt), Johanna Egli (Berlin), Walter Sturm (Berlin) und Heinrich Hölzlin (Mannheim) gewonnen.

Ein Gesamtbild Brucknerschen Schaffens ist ohne die an Zahl geringen A-Cappella-Chorwerke, die nur den kleinsten Teil des Gesamtwerkes ausmachen, aber den Schlüssel zu vielen Wesenszügen des Meisters bergen, unvollständig. Der Ludwigshafener Beethoven-Chor, der wegen seiner hervorragenden Leistungen einen sehr guten Ruf besitzt, brachte unter Prof. Fritz Schmitt in tiefer Wesenserfassung vier Motetten innerhalb der Morgenfeier des Nationaltheaters. Unter Elmendorff sang der Beethoven-Chor im Schlußkonzert den machtvollen 150. Psalm.

Carl Josef Brinkmann.

Jubiläum auf Schloß Burg

Die 25. Burgmusik mit Max Pauer

Hoch über dem Tal der Wupper liegt im Bergischen Land das alte Stammschloß der Grafen von Berg, an dem die Zeit und die Zerstörung spurlos vorübergegangen sind: Schloß Burg an der Wupper. Hier werden seit vier Jahren Burgmusiken veranstaltet, die sich eine ganz besondere Stellung im Musikleben der Landschaft errungen haben. Es hat sich hier eine Form des Musikerlebens entwickelt, die an die Werte hausmusikalischer Traditionen anknüpft. Nicht nur der romantische Gedanke, an historischer Stätte während langer Winterabende Konzerte zu veranstalten, ist dem Geist der Hausmusik verwandt, sondern auch der ganze Charakter dieser Musikabende. Es hat sich hier eine feste Gemeinde gebildet, die in der einsamen Abgeschiedenheit des winterlichen Schlosses ein intimes musikalisches Erlebnis sucht und dabei aufgeschlossen den Werken zeitgenössischer Komponisten gegenübersteht. In vier Jahren hat sich nun die Zahl der Burgmusiken zum Viertelhundert gerundet. Der Denkwürdigkeit dieser Tatsache angemessen ging deshalb diesem Abend ein kurzer Festakt vorauf, bei dem Landeskulturwalter Brouwers und Kreisleiter Brinkschulte die besondere Stellung der Burgmusiken noch einmal klar umrissen. Prof. Paul Graener und GMD. Dr. Drewes hatten zum Jubiläum ebenfalls ihre Glückwünsche übermittelt.
Das Jubiläumskonzert bestritt dann Prof. Max Pauer mit Klavierwerken von Schubert.

Heinz Maaßen.

Das Internationale Musikfest in Belgien

Zum erstenmal seit seinem Bestehen führte der Ständige Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten ein Musikfest in Belgien durch. Satzungsgemäß war der Vertreter des Gastlandes der verantwortliche Organisator des Festes, und man wird dem in seinem Heimatlande als Komponist bestens bekannten Emil Hullebroeck gern bestätigen, daß der Verlauf der musikalischen Festwoche glanzvoll und reich an Überraschungen gewesen ist. Die Überraschungen beginnen für den mit belgischem Brauch nicht Vertrauten bereits beim Programmheft. Es gibt darin kein Vorn und Hinten, denn es beginnt auf beiden Seiten. Französisch und Flämisch sind gleichberechtigte Amtssprachen, die als solche auch in der zweisprachigen Anlage des Programmheftes zur Geltung kommen.
Das Musikfest genoß die Förderung der Musikinstitute und musikalischen Vereinigungen in Brüssel und Antwerpen. Das verdient insofern Hervorhebung, als der Ständige Rat seit seiner Gründung im Jahre 1934 judenfrei ist und in Belgien heute noch der Jude gerade auf musikalischem Gebiet eine beachtliche Rolle spielt. Trotzdem hatte ausgerechnet einer der aufgeführten italienischen Komponisten das zweifelhafte Vergnügen, durch Marix Loevensohn, einem jüdischen Cellisten, vorgetragen zu werden, dessen Gesichtsausdruck die bekannten „Stürmer"-Karikaturen noch hinter sich läßt.

Es war das gute Recht des Gastlandes, daß es seine eigene Kunst bevorzugt darbieten durfte. Die Musikgeschichtler wissen zwar, daß Peter Benoit im 19. Jahrhundert die nationalflämische Komponistenschule begründete. Seine Musik hat den Weg zu uns so gut wie gar nicht gefunden. Um so mehr waren die Teilnehmer erstaunt über die nachhaltige Wirkung seines romantischen Geschichtsoratoriums „Die Schelde". Das große Chorwerk ist etwa 1870 geschrieben worden, und es hat heute weder in der Aktualität der Dichtung noch in der Gewalt der Musik das mindeste eingebüßt. Gewiß wird man Benoit Abhängigkeiten von deutschen Meistern und teilweise auch von Verdi nachweisen können. Da er jedoch einen scharf umrissenen persönlichen Stil unter Einbeziehung der von außen aufgenommenen Elemente herausgebildet hat, wird er durch eine solche Feststellung keineswegs verkleinert. Es kam hinzu, daß Flor Alpaerts ein Dirigent von großem Format ist, der sich des Oratoriums mit fanatischer Hingabe annahm. Die Kultur des großen gemischten Chores (die Vereinigung des Peter-Benoit-Fonds und Arti vocali) verdient uneingeschränkte Anerkennung. Er vermag neben den angesehensten Chören zu bestehen. Ein ausgezeichnetes Orchester stand zur Verfügung, und auch die Solisten hielten sich tüchtig. Nach dieser Aufführung hat man volles Verständnis für die zentrale Rolle, die Benoit als Persönlichkeit und durch sein Schaffen heute noch, nahezu vierzig Jahre nach seinem Tode, bei den Flamen einnimmt.

Die Königliche Flämische Oper von Antwerpen steuerte als Festvorstellung eine Aufführung von Umberto Giordanos Oper „André Chenier" bei, die in flämischer Sprache gesungen wurde. Die Aufführung stellt dem von Direktor Sterkens geleiteten Institut das beste Zeugnis aus. Am Pult lernte man in Hendrik Diels einen hochbefähigten Kapellmeister kennen, der mit verhältnismäßig begrenzten Mitteln hervorragend zu arbeiten verstand. Der Eindruck des Abends wurde bestimmt von den im Spiel und im Gesang ungemein temperamentvollen Solistinnen, unter denen wiederum Maria Serverius hervorragte. Auch die Männerstimmen waren mit Dago Meybert und Alfo De Quick an der Spitze vortrefflich besetzt. Es war reizvoll und aufschlußreich zu beobachten, in welcher Weise sich die Flamen mit einem zeitgenössischen italienischen Opernwerk auseinandersetzten.

Weniger positiv schnitt daneben die Brüsseler Oper ab, die unter städtischer Führung steht. Hier sah man eine Gemeinschaftsoper von Arthur Honegger und Jacques Ibert „L'Aiglon" (Der Adler). Dem Werk liegt eine Dichtung von

Edmond Rostand zugrunde. Es hat wenig Zweck, sich bei diesem Werk aufzuhalten, weil es eine merkwürdige Zwittererscheinung geworden ist. Die Musik plätschert an der Oberfläche dahin, einzelne Bilder haben wohl auch etwas von der graziösen Leichtigkeit, die Ibert auszeichnet, während man von den Eigentümlichkeiten Honeggers weniger bemerken kann, aber dem Ganzen fehlt der Stempel der Persönlichkeit. Da auch die Sänger in künstlerischer Hinsicht das Interesse nicht sonderlich wachzuhalten wußten, blieb der Eindruck der Aufführung blaß.

*

Das Musikfest des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten führte im Laufe einer Woche Musikschöpfungen älterer und jüngster Zeitgenossen vor. Die Romantik und eine gemäßigt moderne Haltung herrschten vor. Das erste Galakonzert wurde eröffnet durch den 79jährigen deutschen Vertreter E. N. v. Reznicek, der das hervorragende Brüsseler Rundfunkorchester bei seiner Donna-Diana-Ouvertüre selbst mit bewundernswertem Temperament leitete. Das Abschlußkonzert wiederum begann unter der Stabführung des 83jährigen Wilhelm Kienzl, der am Pult mit wirklich überlegener Geste das große Orchester führte und in diesem internationalen Kreise zeigte, daß in seinem umfangreichen Schaffen auch außerhalb des Evangelimanns manches Wertvolle zu heben ist. Die aufgeführten sinfonischen Zwischenspiele aus „Don Quixote" sind außerordentlich fein gearbeitete Werke sinfonischen Charakters, die allein schon auf Grund der darin beschlossenen starken Empfindung ihren Platz behaupten sollten. Diese Musik spricht unmittelbar bei jedem Hörer an, und sie hält dabei eine bemerkenswerte künstlerische Höhe.

Der Bulgare Pantscho Wladigeroff spielte sein drittes Klavierkonzert selbst. Aus dem Boden seiner heimischen Volksmusik gewachsen, vermag das Konzert zu überzeugen. Die Form entwickelt sich in natürlichster Weise, und klanglich gibt es reizvolle Wirkungen darin. Der Klavierpart ist denkbar virtuos, eine schwierige, aber dankbare Aufgabe, deren sich der Komponist mit Elan ent-

ledigte. Dank der ausgezeichneten Aufführung unter Leitung des Brüsseler Rundfunkkapellmeisters Franz André gab es einen nachhaltigen Erfolg. Auch der Fantasie über ein Thema von Thomas Tallis, einem fesselnden Orchesterwerk des Engländers Vaughan Williams, verhalf André mit seinem herrlichen Orchester zu besonderer Wirkung. — Eine sinfonische Dichtung für Cressida von dem Franzosen Tony Aubin erdrückte durch ihre Länge, obwohl der 30jährige Tondichter, der sich auch als geschickter Dirigent erwies, ein in allen Künsten der Satzkunst beschlagener Musiker ist. Die ausgeprägte persönliche Note seiner Musik ruft Interesse für andere Schöpfungen des jungen Komponisten wach.

Eine Jonische Suite von dem Griechen Petro Petridis enthält Elemente, die trotz der eindeutig westlichen Schulung auf den Beginn einer griechischen Nationalmusik schließen lassen. Noch mehr steckt eine Suite des Norwegers Arne Eggen über seine Oper „Olav Liljekran" in der Volksmusik. Die Skandinavier haben ja als erste die organische Verbindung ihrer hochstehenden Volkskunst mit den großen Formen der Kunstmusik gefunden. Auf dem Boden einer gesunden Romantik breitete Eggen eine Musik mit starkem illustrativem Einschlag vor dem Hörer aus. Der Schwede Atterberg war mit Sommernachtstänzen für Orchester vertreten, und Finnland kam mit der 3. Sinfonie von Jean Sibelius zu Wort. Hier hätte man sich allerdings lieber einen der vielen begabten jungen Finnen gewünscht.

Problematisch waren die vier Orchesterstücke von dem Holländer Guillaume Landré, der sich zwischen Tonalität und Auflösung bewegt, ohne eine klare Entscheidung zu treffen. Demgegenüber berührte die fortschrittliche Haltung eines Klavierquartetts von Jef van Durme, einem jungen flämischen Musiker, ganz anders. Da scheint sich eine jener Persönlichkeiten zu entwickeln, auf die wir achten müssen. Sicher ist van Durme noch von Sturm und Drang erfüllt, aber in gesunder Weise. Er hat Einfälle, und seine Verarbeitung ist so, daß man aufhorchen muß. Er zwingt den Hörer in den Bann seines Werkes, eine nicht gerade häufige Erscheinung! — Der Belgier Flor Alpaerts trat mit einer sinfonischen Dichtung „Eulenspiegel" hervor. Nach Richard Strauß' genialer Komposition ist es ein wenig aussichtsreiches Unterfangen, mit einer Tondichtung gleichen Titels in die Konzertsäle zu dringen. Alpaerts schreibt geist- und humorvoll als ein gediegener Könner. Was das moderne Orchester an Charakteristik herzugeben vermag, wird mit kundiger Hand ausgenützt.

Mit verstorbenen Meistern waren Spanien, Polen und die Tschechen in der Programmfolge. Albeniz und Granados sind so bekannt, daß sie der Förderung durch Musikfestaufführungen kaum bedürfen. Szymanowskys Jugendsonate für Geige und Klavier läßt noch wenig von der späteren Problematik des großen Polen erkennen. Leos Janacek wurde ebenfalls mit einer offenbar frühen Violinsonate aufgeführt, die landläufiges Musikgut von gutem Durchschnitt darstellt. Wenig erfreulich wirkten Klavierstücke des Isländers Jon Leifs, die in ihrer gewollten Primitivität und in der Verleugnung der Tonart keine Zustimmung fanden. Auch der Däne Knudage Riisager, von dem wir prächtige Orchesterwerke kennen, hinterließ mit einer Sonate für Flöte, Geige, Klarinette und Cello nicht gerade günstige Eindrücke. Über das Spiel mit Mißklängen sind wir in kürzester Frist so hinausgekommen, daß der Zugang zu solcher Musik einfach versperrt ist.

In erstaunlicher Zahl waren belgische Musiker mit Liedern vertreten, die durchweg gediegene handwerkliche Schulung verrieten und überwiegend auch eine gute Erfassung des Stimmungsgehalts der Texte. Die vorgeführten Proben reichten jedoch zur Bildung eines Urteils über die Künstler nicht aus. Eine besondere Rolle fällt in Belgien den Blasinstrumenten zu. Interessant war das Auftreten der Antwerpener Bläsergruppe unter Leitung von Jef van Hoof, der eine Sinfonietta für Bläser und Schlagzeug dirigierte. Aufschlußreich war die virtuose Verwendung von Bläsereffekten in einer sonst durchaus konservativen Komposition. Anders gab sich ein Bläserquintett von Jean Absil, der sich mehr auf eine dissonante Schreibweise festlegt. Deutschland hatte für die Kammermusik ein Streichquartett von Georg Fuhr beigesteuert, das durch die Geschlossenheit seiner Anlage überraschte. Es ist ein achtbares Werk, das allerdings für die gegenwärtige Lage des deutschen Musikschaffens nicht weiter bezeichnend sein kann. Man wird die Auswahl der vielen Werke nicht beschließen dürfen, ohne der teilweise vortrefflichen belgischen Kammermusikvereinigungen zu gedenken. Da verdient das Alpaerts-Trio Hervorhebung, und ebenso muß das belgische Klavierquartett als eine Vereinigung von ungewöhnlicher Kultur gekennzeichnet werden. Unsere Aufzählung der Werke ist keineswegs vollständig, aber es kann bei einem Rückblick ja auch immer nur auf das für uns positiv und negativ Wichtige ankommen. Brüssel bot ein Musikfest voller Anregungen. Das nächste Musikfest ist im Frühjahr in Frankfurt am Main vorgesehen, und man sprach weiter von Sofia als dem übernächsten Tagungsort. Der Ständige Rat hat für den bisherigen Generalsekretär Kurt Atterberg, der wegen Arbeitsüberlastung dieses Amt zur Verfügung stellte, den bel-

gischen Delegierten Emil Hullebroeck gewählt. Der Ständige Rat ist in wenigen Jahren eine der in Europa führenden Institutionen geworden, und er hat bereits viel zur Herstellung von kulturellen Brücken zwischen den Völkern beigetragen. In diesem Zusammenhang bedeutet das Brüsseler Fest einen tüchtigen Schritt vorwärts!

Herbert Gerigk.

Händels „Messias" in der Originalgestalt

Aufführung in der Johanniskirche zu Leipzig

Händels „Messias", von ihm selbst das „Heilige Oratorium" genannt, liegt uns in etwa 50 Bearbeitungen vor, die alle zeitgebunden sind und sich bald mehr, bald weniger vom Original entfernen. Der Zugang zu der Urgestalt des Werkes wird aber nicht durch die Zahl der Bearbeitungen, sondern auch durch die bewegliche Aufführungspraxis der Händel-Zeit erschwert, die den Komponisten mit Umstellungen, Einlagen, Transpositionen, Zuteilung der Arien bald an diese, bald an jene Stimmgattung von Fall zu Fall sehr frei schalten ließ.

Willy Stark, der Kantor der Johanniskirche zu Leipzig, hat jetzt eine im Interesse der stilreinen Wiedergabe des Werkes sehr bedeutsame Tat vollbracht. In mehrjähriger, mühevoller Arbeit hat er nach der Urschrift und den Handexemplaren den „Messias" so wiederhergestellt, wie ihn Händel einst zur Aufführung gebracht hat. Ein lückenloses Quellenmaterial stand ihm dazu zur Verfügung in der Urschrift des Britischen Museums in London, in mehreren Handexemplaren Händels, vor allem dem bei der Dubliner Uraufführung 1742 benutzten, sowie in verschiedenen Sammelbänden, deren Originale sich im Foundling-Hospital und im Fitz-Williams-Museum zu London befinden. Mit streng historischer und stilkritischer Sorgfalt hat Stark eine Fassung hergestellt, die die Gewähr bietet, daß sie der Aufführungspraxis und dem Willen Händels entspricht und mit der er, wie er in seinem Revisionsbericht sagt, keineswegs eine neue „Be"-arbeitung, sondern im Gegenteil eine „Ent"-arbeitung des „Messias" erstrebt hat. Von besonderem Wert sind einige für den Musikpraktiker sehr wichtige Neuentdeckungen: einige Vorschriften von Händels Hand über Dynamik, Phrasierung und Tempo, Bemerkungen über die Orchesterbesetzung und über das Stärkeverhältnis von Chor und Orchester. Dabei interessiert ganz besonders die Feststellung, daß Händel durchaus nicht die heute fast durchweg übliche Massenbesetzung der Chöre als notwendig angesehen habe.

Die ungekürzte Aufführung, die Stark mit seinem Johanniskirchenchor, dem Leipziger Sinfonieorchester und Ella Stark-Hilarius, Dorothea Schröder, Hanns Fleischer, Johannes Oettel als Solisten veranstaltete, war von hohem künstlerischen Ernst erfüllt und brachte das (im zweiten Teil um den Chor „Dein Gott ist König" bereicherte) Riesenwerk gereinigt von allen Eingriffen und Kadenzen von fremder Hand. Zahlreiche Kirchenmusiker und führende Persönlichkeiten des Leipziger und des auswärtigen Musiklebens und Vertreter der Musikwissenschaft wohnten der denkwürdigen Aufführung bei und gewannen die Überzeugung, daß wir durch diese verdienstliche Arbeit Starks auf dem Wege zur Händel-Erkenntnis wiederum ein gutes Stück vorwärts gekommen sind.

Wilhelm Jung.

Oper

Berlin: Sowohl die Staatsoper als auch das Deutsche Opernhaus haben Georges Bizet, den genialen Schöpfer der „Carmen", anläßlich seines 100. Geburtstages mit einer Neuinszenierung seines Meisterwerkes geehrt und damit die Tradition des damaligen Deutschen Theaters fortgesetzt, das den Welterfolg der in Frankreich durchgefallenen Oper anbahnte. Die Staatsoper erneuerte nur teilweise ihre Szenerie. Edmund Erpf, der Bühnenbildner, zeigt jetzt im Schlußakt nur noch einen Teil der Stierkampfarena, während im Hintergrund das in südliche Sonnen- und Farbenglut getauchte Stadtbild von Sevilla einen heiter-grellen Kontrapunkt zu dem düsteren Drama der Leidenschaft abgibt. Die in starken dramatischen Kontrastwirkungen glänzende Inszenierung von Hanns Friederici erhielt ihr musikalisches Gegenstück in der ungemein eindrucksvollen musikalischen Leitung von Johannes Schüler, der an der Spitze der Staatskapelle das Klangbild der Partitur mit allem Schwung, aber auch mit allen musikalischen Feinheiten zum Leuchten brachte.

Mit der beweglich-vitalen, die dunkle Pracht ihres Organs freigebig entfaltenden Margarete Klose als Carmen, mit Roswaenges gesanglich strahlen-

dem José, mit Käte Heidersbach (Micaela), Prohaska (Escamillo), Elly Dölkel und Elfriede Marherr stand ein Sängerensemble auf der Bühne, das Begeisterung weckte. Ihre künstlerische Abrundung erhielt die festliche Aufführung durch den ausgezeichneten Chor (Leitung: Karl Schmidt) und die hinreißend wirkungsvolle Choreographie Lizzie Maudriks.

Im Deutschen Opernhaus betreute Generalintendant Wilhelm Rode selbst als Spielleiter die Neuinszenierung. Sein zentraler Wille bestimmte die Aufführung bis in die letzten Einzelheiten hinein. Mit dem Sinn für schlagkräftige Bühnenwirkung schuf er eine naturalistische, milieuechte Atmosphäre und gab dem Spiel sowohl in den großen Linien des Handlungsverlaufs als auch in manchen Einzelzügen seiner durchdachten Regie eine ständig sich steigernde dramatische Spannung. In der Titelpartie hörte man eine für Berlin neue Sängerin: Friedel Beckmann. Sie bringt ungewöhnliche Vorzüge für die Carmen mit: eine ideale Erscheinung, ein glänzend geschultes und stets, auch in den dramatischen Spannungsmomenten, gesanglich geführtes Organ von einem sopranhell überglänzten, gleichwohl satten Mezzocharakter und eine sängerische und musikalische Intelligenz, die ihr feines, jede grobe Bühnenwirkung verschmähendes Spiel in die Bezirke echter mitreißender Gestaltung hebt: eine ausgezeichnete Leistung. Neben dieser Carmen hatte es der derbkräftige José von Paul Beinert nicht leicht, während Hans Reinmar alle Kraft seines männlichen Baritons ins Treffen führte und die junge Polyna Stoska gutes entwicklungsfähiges Sopranmaterial zeigte. Mit den strahlkräftigfarbigen und räumlich-zweckvollen Bühnenbildern von Paul Haferung erhielt die Szene ein neues wesentliches Wirkungsmoment, und Arthur Rother, der die musikalische Leitung anscheinend recht spät übernommen hatte, bewährte sich am Dirigentenpult als sicherer, breite Zeitmaße bevorzugender Anwalt der Partitur. Ein Sonderlob verdienen der klangfrische Chor (Leitung: Hermann Lüddecke) und namentlich die wirbelnde Choreographie Rudolf Köllings.

In der Volksoper kam Glucks „Alkeste" zur Aufführung. Diese Bühne hat ihre Hörerschaft, die zumeist den werktätigen Schichten des Volkes entstammt, zielbewußt auch an die anspruchsvollen Werke der musikdramatischen Literatur herangeführt und damit einen Erfolg erzielt, der alle Behauptungen, einzig sogenannte „leichte Kost" sei im Spielplan einer Volksoper möglich, widerlegt. Gleichwohl blieb auch hier genug des Problematischen, zumal die räumlichen Verhältnisse eine tänzerisch-pantomimische Auflockerung der dünn fließenden Handlung nur in bescheidenstem Maße gestattete. Doch zeigte sich die Herzenskraft der Gluckschen Musik in dem starken Widerhall, den die Aufführung dank einer liebevollen und sorgfältigen Vorbereitung fand. Das erhabene Thema tiefster Menschlichkeit, die selbst zum Opfertod bereite Gattenliebe, hat in Glucks Werk einen über die Zeiten hinweg gültigen Ausdruck gefunden. In Else Link hatte die Volksoper eine Sängerin, die durch ihren von starken Gefühlskräften gelenkten Gesang in der Titelpartie überzeugte. Mit Wilhelm Treutz als Admet und Hermann Abelmann als Oberpriester standen zwei weitere Sänger auf der Bühne, die der getragenen Gluckschen Melodik gerecht wurden. Carl Möllers Spielleitung unterstrich in dem Streben nach monumentaler Schlichtheit in der Aufstellung des Chores den statuarischen Charakter des Werkes, und Hans Udo Müller betreute die Partitur mit Umsicht und Stilgefühl. Eine sehr achtenswerte Leistung vollbrachte der Chor (Leitung: Ernst Senff). Die klassisch-strengen Bühnenbilder von Werner Guder bildeten den szenischen Rahmen, in dem auch die Choreographie Erika Lindners wirksam zur Geltung kam. —

In mehreren Gastspielen an der Staatsoper lernte man den jungen schwedischen Heldentenor Set Svanholm kennen, der als Tannhäuser, Lohengrin und Walther Stolzing bewies, daß er bereits heute in die vorderste Reihe der Wagner-Tenöre gehört. Ein Organ, makellos, strahlend, stählern und sieghaft, eine jugendlich-schlanke Erscheinung und eine Darstellung, die gewiß noch weiter entwickelt werden kann, aber schon jetzt durch ihre echte Gefühlskraft und edle Haltung überzeugt, sicherten ihm eine begeisterte Anteilnahme und machten diese Gastspielabende zu einem nicht alltäglichen sängerischen Ereignis. — Auch Mariano Stabile, der weltberühmte Bariton von der Mailänder Scala, gestaltete sein Gastspiel an der Staatsoper als Rigoletto durch seine Kunst des Gesanges und der Menschendarstellung höchst eindrucksvoll. Diese Verbindung von Belkanto und stärkster schauspielerischer Durchblutung einer Partie wird man nicht oft auf der Opernbühne finden.

Hermann Killer.

Düsseldorf: An der Stätte seines Lebens und seiner Streiche erntete der „Schneider Wibbel", die neue Oper von Mark Lothar, bei der westdeutschen Erstaufführung einen rauschenden Erfolg. Man mochte gerade hier der Veroperung des heimischen Stoffes sehr skeptisch gegenüberstehen und von einer Vertonung nicht mehr erwarten als eine „Lokalposse mit Gesang". Doch

sogleich nach der spritzigen Ouvertüre hatte Mark Lothar gewonnenes Spiel. Seine klare und unverbildete Sprache, die humorigen Einfälle der Instrumentation, die einfache Schönheit der Gesänge und der Geist ausgelassener Heiterkeit, der bei dieser komischen Oper Pate gestanden hat, lassen in diesem „Schneider Wibbel" eine Anknüpfung an die beste Tradition der deutschen Spieloper erkennen. Kurt Puhlmann zeigte in der Inszenierung eine außerordentlich glückliche Hand. Er stellte das Volksleben von 1813 in praller Lebendigkeit auf die Bühne. Selbst in den Augenblicken, da Lothar in gefühlvoller Lyrik schwelgt, kannte die Szene keine Starrheit! Und nur in Düsseldorf konnte einer Aufführung jenes unverfälschte Lokalkolorit in Wort, Ton und Gebärde gegeben werden, das die theatralischen Wirkungen der Szene bis zum äußersten steigert. In feinsinniger Weise griff Puhlmann aber auch die Einfälle, die ihm die Musik in unendlicher Fülle bietet, auf. Am Pult stand Wolf von der Nahmer. Sein jugendliches Temperament war hier bald im richtigen Fahrwasser. Seine Tempi besaßen zündenden Schwung und ließen die Bühne von ausgelassener Heiterkeit überschäumen. Berthold Pütz war der geborene Schneider Wibbel, und in Tilly Lüssen stand ihm eine Frau zur Seite, deren Herzensgüte nicht nur von einem seelenvollen Spiel, sondern auch von einem makellos reinen Sopran ausstrahlte. Zum Schluß wurden Lothar und der Düsseldorfer Textdichter Hans Müller-Schlösser immer wieder gerufen.

Heinz Maaßen.

Hamburg: Einen wirklich wesentlichen Beitrag zum deutsch-italienischen Kulturaustausch leistete die Spielzeiteröffnung der Hamburgischen Staatsoper mit Verdis genialem Alterswerk „Falstaff". Dieser seltene Fall einer idealen Verschmelzung von germanischem und romanischem Geist wurde durch die Aufführung dem Publikum in so hohem Maße erschlossen, daß sich ein Breitenerfolg einstellte, wie ihn wohl bisher nur wenige „Falstaff"-Inszenierungen in Deutschland erzielt haben. Das Filigranwerk überirdischer Heiterkeit in dieser Partitur wurde vom Orchester ebenmäßig, zuchtvoll und klar dargeboten. Hans Schmidt-Isserstedts musikalische Gesamtleitung war in der Charakterisierung noch um einige Grade bedeutender als in der italienischen serenità, betonte also vor allem die germanische Ausdruckslinie der Oper. Das Bühnenbild von Wilhelm Reinking bot im Rahmen massiver Renaissancebauten eine höchst durchdachte und außerordentlich vielseitige Spielfläche, die Rudolf Zindlers Regie namentlich bei den großartigen Ensembleszenen erschöpfend zu nutzen wußte. Was mit diesen von wirbelnder Aktion und höchstem Witz erfüllten Ensembles von der Sängergruppe geleistet wurde, war allen Lobes wert. Falstaff, die einzige wirkliche Solopartie der Oper erhielt durch Hans Hotter geradezu überlebensgroßes Format und das Ansehen eines Elementarwesens, dem man die Überlegenheit über die „mittelmäßige Menschheit" am Schluß voll und ganz glaubte.

Eine ähnliche Vollkommenheit der Wiedergabe zu erreichen, blieb der Neuinszenierung von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" versagt. Die literarischen Gefahren des Textes, vor allem sein stilistischer Ästhetizismus, verhinderten wie freilich bei den meisten Inszenierungen dieser schwierigen Oper eine voll befriedigende Übertragung der musikalischen Poesie ins Bild und in die Bewegung. Im grellen Rampenlicht einer erstaunlich vordergründigen Szenerie (Gerd Richter) verlor Ariadne viel von ihrer tragischen Hoheit und Zerbinetta samt ihren Kumpanen die nötige Gegenwirkung, verlor auch der junge Bacchus ganz das Erschütternde einer göttlichen „Erscheinung". Nur das Frauenterzett kam schön und vollkommen zu seiner Bühnengeltung. Der Gegensatz zur Orchestermusik (Leitung Hans Schmidt-Isserstedt) würde vielleicht die Gesamtwirkung noch mehr in Frage gestellt haben, wenn nicht die Partitur eher sinfonisch als kammermusikalisch behandelt und so allerdings eine gewisse Einheit der Inszenierung bewahrt geblieben wäre. Die gesanglichen Leistungen waren durchweg bedeutend.

Die im Vorjahr begonnene Überarbeitung des „Rings" wurde inzwischen mit Neueinstudierungen von „Siegfried" und „Götterdämmerung" abgeschlossen. Man begnügte sich dabei mit Übermalungen und kleineren Veränderungen der hervorragenden Bühnenbilder von Paul Aravantinos (gest. 1926), während Kostüme und Requisiten zum größten Teil erneuert wurden, wobei man sich bestrebte, Wagners romantische Vorstellung vom Bilde seiner Bühnenmenschen mit den Erkenntnissen der modernen deutschen Vorgeschichte annähernd auf einen Nenner zu bringen. Ein Versuch,

der vielleicht am besten bei der „Götterdämmerung" mit ihrer fast ganz in menschlichen Bezirken verlaufenden Handlung gelang. Eugen Jochum betrieb die Neuerwerbung des musikalischen Gutes durch alle Beteiligten mit ungewöhnlicher Energie. Beim „Siegfried" bestach seine musikalische Leitung durch Temperament und Frische, das Motivmosaik der „Götterdämmerung" wurde von ihm mit breitem Schwunge sicher zusammengeschlossen.

Hans-Wilhelm Kulenkampff.

Leipzig: Aubers Revolutionsoper „Die Stumme von Portici" ging neu einstudiert über die Leipziger Bühne. Dieses Werk nimmt nicht nur im Schaffen dieses Meisters der französischen Spieloper eine Sonderstellung ein, sondern ist — ein seltener Fall in der Musikgeschichte — eine Oper, die in ihrer Auswirkung selbst Revolution verursachte, indem sie einst den Anstoß zur Pariser Julirevolution gab und dann in Brüssel den zur Loslösung Belgiens von den Niederlanden führenden Umsturz einleitete. So sehr dieses übrigens von keinem Geringeren als Richard Wagner sehr geschätzte Werk auch in vielem der Opernschablone der damaligen Zeit verhaftet bleibt, so vermag die reiche Fülle, der zündende Rhythmus, die mitreißende dramatische Schlagkraft von Musik und Handlung doch heute noch in unvermindertem Maße zu fesseln. Dies bewies die von Wolfram Humperdinck mit lebendiger Realistik inszenierte, von Wolfgang Allio schwung- und temperamentvoll musikalisch geleitete Aufführung. Die stumme Titelrolle verkörperte Sybille Banzhaf in verständnisvollem Gebärdenspiel, als Masaniello wußte Heinrich Allmeroth gesanglich und darstellerisch durch starke Persönlichkeit zu überzeugen. Da auch die hier besonders im Vordergrunde stehenden Chöre, die Vertreter der kleineren Partien und das Ballett auf voller Höhe waren, so trugen Werk und Aufführung einen sehr starken Erfolg davon.

Wilhelm Jung.

Konzert

Berlin: Die Fülle der musikalischen Ereignisse im Berliner Konzertleben der letzten Zeit zwingt den Chronisten zu kurzen Zusammenfassungen. Als Erlebnis sei der dritte klassische Abend des Philharmonischen Orchesters hervorgehoben, der Max Fiedler, den nunmehr fast Achtzigjährigen, wieder einmal auf das Podium der Philharmonie brachte. Über seine Brahms-Wiedergabe (diesmal die 3. Sinfonie) erübrigt sich jedes Wort. Sie ist seit Jahrzehnten Erfüllung und Vollendung. So bleibt bei Beethovens Vierter die Bestätigung einer wahrhaft klassischen Leistung, eines gleichermaßen von Geist und Herz erfüllten Musizierens. Zwischen den beiden Sinfonien konnte die junge italienische Geigerin Gioconda de Vito mit Viottis Violinkonzert ihren Erfolg vom vorigen Jahre in vollem Umfange wiederholen.

Karl Boehms, des Dresdener Generalissimus, Abend mit den Philharmonikern brachte die Erstaufführung des einsätzigen Cellokonzertes von Max Trapp. Es liegt, wenn man diesen Vergleich bei der strukturellen Verschiedenheit beider Werke wagen darf, auf der Linie seiner 5. Sinfonie und dokumentiert die folgerichtige Weiterentwicklung Trapps auf dem Wege zu klanglicher Straffung und Klarheit und zugleich zu einer geistvollen und von innerem Leben erfüllten Linienführung und Motivarbeit. Ludwig Hoelscher war der berufene Interpret des dankbaren und herzlich aufgenommenen Werkes. Boehms urgesundes Musikantentum kam in der Freischütz-Ouvertüre, Mozarts Haffner-Sinfonie und Beethovens dionysischer Siebenter zu packendem Ausdruck.

In der zweiten der beiden großen Konzert-Zehnerreihen der Philharmoniker leitete Carl Schuricht den dritten Abend. Sein zwingendes Musikertum bewährte sich an so gegensätzlichen Aufgaben wie César Francks orchestertechnisch interessantem „Wilden Jäger" und Tschaikowskys Vierter mit gleicher Unmittelbarkeit. Einen besonderen Anreiz erhielt das Programm durch das Auftreten Emil von Sauers, einer der Letzten aus der Liszt-Schule, der mit jugendlicher Frische, mit seltener Klarheit und klavierpoetischer Empfindung das A-dur-Konzert seines Lehrers und Meisters spielte.

Aufschlußreich war ein Abend in der Singakademie, an dem Meisterschüler von Graener, v. Keußler und Trapp im Rahmen der von der Musikabteilung der Preußischen Akademie der Künste mit eigenen Werken zu Worte kamen. Das Konzert bot des Problematischen viel. Fast durchweg war eine starke Neigung zu tonlichen Steigerungen und Klangballungen bemerkbar, die nur bedingt als vorübergehendes Entwicklungsstadium angesehen werden kann, da drei der Tonsetzer 30, einer sogar 46 Jahre alt waren. Gespielt wurden unter Leitung von Gerhard von Keußler, der Komponisten und unter Mitwirkung des oft bewährten Kammerchores Waldo Favre sowie von Henny Wolf (Sopran) und Walter Drwenski (Orgel) eine gewaltig sich auftürmende „Konzertante Orchestersuite" von Günter Bialas, eine stark ins Monumentale gesteigerte „Rhapsodie für Orchester, gemischten Chor und Sopran" auf Mörike-Verse, die bereits

bekannte „Rhapsodie für Orgel und Orchester" von Johannes Rietz und das mit sparsameren Klangmitteln arbeitende, idyllisch-romantische Cellokonzert von Willi Hensel.

Der soeben 60 Jahre alt gewordene Alfred Sittard, auf dessen segensreiches Wirken als Chor- und Orgelmeister in der Presse vielfach mit Worten der Bewunderung und des Dankes hingewiesen worden ist, führte mit seinem prachtvoll disziplinierten Staats- und Domchor in der Konzertreihe des Landesorchesters das „Te Deum" aus den „Vier geistlichen Stücken" von Verdi auf, ein Werk, das die geniale Schöpferkraft des greisen Meisters der italienischen Oper in voller Unmittelbarkeit deutlich werden ließ. Vorher führte Fritz Zaun mit dem Landesorchester die Hörer vom rauschenden Streicherklang in Locatellis f-moll-Concerto grosso in die erhabene Welt Brucknerscher Romantik mit der Es-dur-Sinfonie.

Dem Ausbau der deutsch-italienischen Kulturbeziehungen diente ein von der Deutsch-Italienischen Gesellschaft veranstalteter Abend, der Ildebrando Pizzetti auf das Podium der Singakademie führte. Daß Pizzetti als Komponist vielleicht am unmittelbarsten an die klassische Musiktradition seines Landes anknüpft, das heißt an die Vorherrschaft der Melodie, bewiesen seine Sonaten für Violine und Cello und sein Klaviertrio, in dem sich in eigenartig-reizvoller Weise lyrisch-impressionistische Stimmungswerte und starke rhythmische Bewegungsimpulse miteinander verbinden. Pizzetti selbst war mit dem Geiger Vittorio Brero und dem bekannten Cellisten Enrico Mainardi seinen Werken der beste Interpret. Von bekannten Kammermusikvereinigungen fand wieder das Pariser Calvet-Quartett den stärksten Zuspruch. Das zweite der Beethovenschen Rasumowsky-Quartette und das a-moll-Quartett Werk 132 boten den vier Künstlern hinreichend Gelegenheit zu ihrem klaren, in sich vollendeten Musizieren. — Auch der Ruf des Wendling-Quartetts ist seit vielen Jahren fest begründet. Carl Wendlings werkerfüllte Leitung ist die Gewähr für die immer wieder erlebnisschaffende Kraft echter Kammermusik, die sich diesmal bei Beethoven, Haydn und besonders bei Regers ungemein schwierigem fis-moll-Quartett bewährte. — In der Reihe der stilvollen Abende der Fachschaft Komponisten im Kameradschaftsheim der Deutschen Künstler kamen stimmungszarte und innerlich geschlossene Lieder von Hermann Simon auf Texte von Ruth Schaumann zur Uraufführung. Drei ausgeglichene Intermezzi von Max Donisch, eine frisch romantisierende einsätzige Klaviersonate von Hansmaria Dombrowski und ein auf Schönklang gestelltes, sicher gearbeitetes Bläserquintett

von Joachim Kötschau ergänzten den Abend nach der instrumentalen Seite. Margarete Corazolla, Prof. Valeska Burgstaller und die Bläserkammermusikvereinigung des Deutschen Opernhauses machten sich um die Ausführung verdient. Tito Schipa, der weltberühmte italienische Tenor, gestaltete seinen Abend in der Philharmonie zu einem Triumph des Belkanto. Von den ersten Tönen dieses gleichsam den Urtyp des lyrischen Tenors verkörpernden Sängers ist man gefesselt und gebannt vom Zauber des gesponnenen Tones, der aufs höchste kultivierten Linie, des unnachahmlich feinen Pianos. Opernarien und italienische Volkslieder standen im Mittelpunkt des Programms. Der umsichtige Begleiter Italo Vellerese trat auch solistisch hervor. — Von ausländischen Sängern und Sängerinnen gaben wieder Toti dal Monte, die gefeierte Koloratursängerin, und Luigi Montesanto, der erste Bariton der Mailänder Scala, Proben großer italienischer Opernkunst im Konzertsaal, während die „brasilianische Nachtigall" Cristina Maristany durch ihre zwitschernden Koloraturen, darüber hinaus aber durch einen überaus kultivierten und reizvollen Liedgesang fesselte.

Ein geschmackvolles Programm — mit selten gehörten Liedern von Hausegger —, schöne Stimmmittel und ein künstlerisch erfühlter und gestalteter Vortrag zeichneten den Abend von Ruth Geers aus, mit Rolf Albes am Klavier und Rudolf Nel (Bratsche), während Bettina v. Bechtelsheim vor allem durch die Größe ihres Planes überraschte. In einem Zyklus, der sich über zwei Spielzeiten erstreckt, soll das deutsche Lied von der Minnesängerzeit bis in unsere Tage an den wichtigsten Schaffenszeugnissen verfolgt werden.

Von der stattlichen Reihe der Pianisten seien nur die Namen von Edwin Fischer, Walter Gieseking und Robert Casadesus genannt, um pianistische Meisterleistungen in den Strahlungen verschiedener großer Persönlichkeiten zu kennzeichnen. Auch Else C. Kraus wußte wieder durch ihr makellos klares, straffes und von feinster Anschlagskultur belebtes Klavierspiel zu gefallen, während sich der bulgarische Pianist Sava Savoff durch eine eigenartig kleinmalende Beethoven-Auffassung und Edward Weiß durch stupende Geläufigkeit und Freizügigkeit in Tempo und Rhythmus hervorhoben.

Als besonders erfreuliches Ereignis kann hier noch das Jubiläum der 100. „Stunde der Mu-

sik" verbucht werden, die unter der Leitung von Dr. Otto Benecke längst zu einer für das gesamte Reich als vorbildlich anerkannten Einrichtung der Begabtenförderung und Künstlerkameradschaft geworden ist. Durch die Beteiligung zahlreicher Stellen der Partei, des Staates und der Stadt erhielt diese Jubiläumsstunde einen festlichen Charakter. Conrad Hansen und Carl Freund als bewährter „Paten"-Künstler spielten in idealer künstlerischer Übereinstimmung Brahms' d-moll-Sonate für Klavier und Violine Werk 108, und Elly Ney gab mit Beethovens As-dur-Sonate Werk 110 dem Konzert den weihevollen Ausklang. Der mit betonter Inbrunst und gutem Sinn für Liedwirkungen singende junge Bariton Walter Hauck konnte als Symbol der Verbundenheit mit den jungen Künstlern ein Stipendium entgegennehmen.

Hermann Killer.

Berlin: Die Reichshauptstadt besitzt neben den Philharmonikern und dem Landesorchester eine Reihe von Konzertorchestern, die mitunter wertvollste Kulturarbeit leisten. So veranstaltete das Berliner Konzertorchester im Saalbau Friedrichshain unter dem Protektorat der Nordischen Gesellschaft einen „Nordischen Abend", der weitesten Kreisen der Berliner Bevölkerung einen aufschlußreichen Querschnitt durch das Schaffen nordischer Komponisten brachte. An erster Stelle standen Werke von Edvard Grieg, dessen volkstümliche Peer-Gynt-Musik erklang. Außerdem bekam man die seltener gespielten Orchesterstücke zu „Sigurd Jorsalfar" zu hören, die gleichfalls die charakteristischen Merkmale Griegscher Musik tragen. Werke norwegischer, dänischer und finnischer Tonsetzer vervollständigten das reichhaltige Programm, um dessen lebendige Wiedergabe sich das Berliner Konzertorchester ehrlich bemühte. Einleitend dirigierte der ständige Orchesterleiter Paul Müller, dem der norwegische Dirigent Raidar-Brehmer (Oslo) folgte. Dieser wies sich, wie auch schon im vergangenen Jahre, als ausgezeichneter Kenner nordischer Musik aus.

Der italienische Komponist G. Francesco Malipiero ist in Deutschland kein Unbekannter mehr. Seine effektvollen Kompositionen, die den neuen italienischen Kompositionsstil repräsentieren, haben bei uns seit Jahren Verbreitung gefunden. Der Philharmonische Chor, der unter Leitung von Günther Ramin in einem bewundernswerten Aufstieg steht, brachte Malipieros „La Passione" zur Uraufführung in deutscher Textgestaltung. Diese 1935 beendete Passionsmusik für Chor, Soli und Orchester, in der die Christus-Partie vom Chor gesungen wird, während alle anderen Partien mit Solisten besetzt sind, zeigt in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen italienischen Musik Abkehr von einer übermäßig dissonanten und spannungsreichen Musik und Hinwendung — bei aller Beachtung moderner Klangeffekte — zum Wohlklang und zur durchsichtigen Satzweise. Weit geschwungene Melodiebögen geben Solisten und dem Chor die Möglichkeit zur freien Entfaltung der Stimmittel. Durch reichliche Verwendung von Quinten und Quarten kommt ein altertümlich anmutender Klang hinein. Günther Ramin sorgte für eine abgetönte Wiedergabe. Hier und in dem folgenden „Deutschen Requiem" von Brahms zeigte sich der Philharmonische Chor von seiner besten Seite. Die ausgezeichneten Solisten dieses Abends waren Tilla Briem (Sopran), Hans Hoffmann (Tenor) und Gerhard Hüsch (Bariton). Das mitwirkende Philharmonische Orchester trug ebenfalls wesentlich zum Gelingen dieses Abends mit bei.

Der Berliner Volkschor brachte in seinem ersten Winterkonzert in der Hochschule für Musik Verdis „Requiem" (zum Gedenken seines 125. Geburtstages) unter der schwungvollen und aneifernden Leitung seines Dirigenten Georg Oskar Schumann heraus. Dieser junge, begabte Dirigent, der sich schon verschiedentlich als Chorleiter auszeichnete, hat den Berliner Volkschor fest in der Hand. In der klanglichen und dynamischen Abtönung wurde sorgfältige und fleißige Chorarbeit sichtbar. Großzügig war die Auslegung der Partitur, der Schumann vor allem im „dies irae" einen stürmischen Aufschwung, eine klanglich wirkungsvolle Note gab. Das Solistenquartett war mit Minna Ebel-Wilde (Sopran), Maria Elisabeth Hamann (Alt), Heinz Sträter (Tenor) und Albert Fischer (Baß) besetzt. Es spielte das sorgfältig mitgehende Landesorchester Berlin.

Kammermusik, und zwar teilweise recht gute, ist in dieser Saison in Berlin recht häufig zu hören und findet zahlreiche begeisterte Hörer. So war die Singakademie, in der im Rahmen eines internationalen Austauschkonzertes das Trio de la Cour de Belgique (Brüssel) spielte, mit einer atemlos lauschenden Zuhörerschar bis auf den letzten Platz besetzt. Im Mittelpunkt dieses Abends stand Ravels „Trio a-moll", das diese prachtvollen Musikanten mit feinstem Klanggefühl, mit einer ans Wunderbare grenzenden rhythmischen Präzision zum Vortrag brachten. Ravel wendet sich in diesem Werk in Abwendung von Debussy den bewährten Formen der alten Musik zu. Aber noch spürt man in allen Sätzen, auch in der Passacaille, den in tausend Farben schillernden Geist des französischen Impressionismus, und gerade hier in der Darstellung farblicher und klanglicher Elemente entwickelten die drei Künstler Emile Bosquet (Klavier), Alfred Dubois (Violine) und Maurice

Dambois (Cello) eine nicht zu überbietende Meisterschaft. Sie entzückten an diesem Abend, der ferner Musik von Beethoven und Schubert brachte, immer wieder aufs neue durch ihre kultivierte Vortragsart.

Der fanatische Kunstwille des Stroß-Quartetts, das in fünf Abenden Beethovens sämtliche Streichquartette in der Singakademie zum Vortrag bringen wird, strahlte gleich in der ersten Veranstaltung auf die zahlreichen, teilweise mit Partituren versehenen Zuhörer aus. So erklangen in verklärter Schönheit u. a. die Quartette Op. 18 Nr. 1 und Op. 127.

Ein Sonatenabend der Berliner Konzertgemeinde im Bach-Saal fand das rege Interesse weitester Kreise, ein Beweis für den Aufschwung des Berliner Konzertlebens, an dem die Berliner Konzertgemeinde einen bedeutenden Anteil hat. Elly Ney (Klavier) und Ludwig Hoelscher (Cello) gestalteten mit innerer Beseeltheit und jener technischen Vollkommenheit, die ihr Spiel auszeichnet, Sonaten von Beethoven, Brahms und Schubert.

Die Werke großer Meister der Vergangenheit beherrschen fast ausschließlich die Konzertprogramme. Leider schneiden unsere zeitgenössischen Komponisten sehr viel ungünstiger ab. Unverdienterweise! Denn wenn auch noch nicht die Spreu vom Weizen geschieden ist, so gibt es doch genug gute und wertvolle Werke unserer jungen und jüngsten Komponisten, die recht wohl weiteren und weitesten Zuhörerkreisen zugänglich gemacht werden sollten. Mit erfreulicher Aktivität setzt sich die Gemeinschaft junger Musiker für neue Musik ein, und es wäre zu wünschen, daß sie recht viele Nachfolger fände. So gab es in ihrem ersten Konzert im Haus der deutschen Presse die Bläsersuite von Ezio Carabello zu hören, ein unterhaltsames, sauber gearbeitetes Werk dieses 1891 in Rom geborenen, in Italien bereits erfolgreichen und auch in Deutschland nicht mehr unbekannten Tonsetzers. Es folgte die „Kleine Kammermusik" von Walter Jentsch, die im Variationsstil gehalten ist, ein einprägsames Thema und eine überraschende Fülle von Einfällen birgt. In Hans Georg Burghards Klaviersonate in A überwiegen konstruktive Elemente, die zu wirkungsvollen, wenn auch schroffen Steigerungen führen. Das Bläserquartett der Staatsoper, der Pianist Hans Heinrich Riebensahm und der Flötist Oskar Fischer bewährten sich einzeln und im sorgfältig ausgeglichenen Zusammenspiel.

Ein Kompositionsabend von Erich Mirsch-Riccius im Bechstein-Saal gab einen umfassenden Einblick in das Schaffen dieses zeitgenössischen Komponisten, der bewußt an die Romantik anknüpft. In allen seinen Werken, sowohl in der Kammermusik als auch in seinen Opern wird ein Streben nach Melodie und Wohlklang sichtbar. Ruhige und beschauliche Stimmungen herrschen in dem Trio a-moll vor. Temperamentvoller geht es in der Sonate für Violine und Cello zu. Überschwang der Gefühle ist in den acht Liedern aus Friedrich Rückerts poetischem Tagebuch zu finden. Gefällig klangen verschiedene Opernszenen und Duette, denen lyrische Stimmungen ein eigenes Gesicht geben. Zahlreiche Gesangssolisten und Instrumentalisten bemühten sich erfolgreich unter der Leitung des Komponisten, der die Begleitung der Gesänge am Klavier übernommen hatte, um das Gelingen dieses Abends. Der Beifall der zahlreichen Zuhörer darf als Beweis dafür angesehen werden, daß das Konzertpublikum recht wohl auch für neue Musik Interesse und Verständnis hat.

Arno Schellenberg, einer unserer kultiviertesten Sänger, sang in einem Konzert der Berliner Konzertgemeinde in Neukölln. Schade, daß er so wenig Zuhörer hatte, denn seine Darstellung von Schubert-, Wolf- und Richard-Strauß-Liedern war unübertrefflich. Der strahlende Glanz seines schönen Baritons kam auch in Arien von Richard Wagner gut zur Entfaltung. Gustav Beck begleitete sehr sorgfältig und angepaßt.

Hervorragende Leistungen bekam man in verschiedenen Klavierkonzerten zu hören. Claudio Arrau ist zu bekannt, als daß man besonders sein wunderbar lebendiges Klavierspiel hervorzuheben brauchte. Sein Schumann-Abend im Beethoven-Saal zeigte ihn erneut als einen der besten Pianisten der Welt. — Julian von Karolyi, ein junger ungarischer Pianist, entwickelt sich auf der virtuosen Linie. Darüber hinaus gestaltet er mit fesselnder Charakteristik. Chopins empfindsame Musik erfaßte er in seinem Chopin-Abend im Bechstein-Saal in ihren empfindsamsten Regionen. — Winfried Wolf beeindruckte in einem Bezirkskonzert der Berliner Konzertgemeinde in Pankow durch die leidenschaftliche Darstellung der g-moll-Sonate von Robert Schumann. Die herbe Größe dieses im Schumannschen Halbdunkel liegenden Werkes stand im wirkungsvollen Gegensatz zu der glanzvoll aufgezogenen As-dur-Polonäse von Chopin.

Gerhard Schultze.

Leverkusen: Mit einem Festkonzert zur Erinnerung an den 125. Geburtstag Richard Wagners eröffnete Leverkusen den Konzertwinter, der der Farbenstadt durch die großzügige Förderung, die das Ortswerk der IG.-Farbenindustrie ausübt, ein sehr gediegenes und beachtliches Programm bringt. Die Säule des Musiklebens in Leverkusen ist das Philharmonische Werkorchester der IG.-Werke. Unter der Leitung von Erich Kraack

hat es sich — das wohlverstanden nicht aus Berufsmusikern, sondern aus Liebhabern besteht — zu einem Instrument entwickelt, das sowohl in Besetzung als auch in Qualität neben den großen Kulturorchestern der Städte in der Umgebung mit Ehren bestehen kann. Wer nach Jahresfrist jetzt dieses Orchester wiederhört, für den ist sein inneres Wachstum augenfällig. Eine junge, elastische Gemeinschaft, bei der es dann auch verständlich ist, wenn sie zuweilen im Vollgefühl ihrer Kräfte ein verwegenes Draufgängertum entfaltet. Beim Wagner-Konzert waren die Werke des jungen Wagner, die Monumentalität der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" und die Leidenschaftlichkeit der „Tristan"-Musik in dieser Beziehung für das Orchester Wasser auf die Mühle, so daß die Solisten (Ruth Jost-Arden und Rudolf Watzke) manchmal Mühe hatten, sich durchzusetzen. Dafür brachten dann Auszüge aus dem dritten „Meistersinger"-Akt ein Musizieren von festlicher Größe. Hier schaltete sich der Städtische Singverein im „Wach-auf!"-Chor mit einer klangschönen Leistung ein.

Heinz Maaßen.

Mannheim-Ludwigshafen: Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters hat auch für den kommenden Konzertwinter ihren früheren Dirigenten, Staatskapellmeister Karl Elmendorff, wiedergewonnen. Wie üblich wurde die Reihe der acht Konzerte mit einem bewährten älteren Meistern gewidmeten Abend eingeleitet. Prof. Georg Kulenkampff spielte das vor einiger Zeit entdeckte Violinkonzert von Schumann. Das zweite Akademiekonzert war in das Deutsche Bruckner-Fest 1938 eingebaut und brachte die 1. Sinfonie in Linzer und die 4. Romantische Sinfonie in Originalfassung. Das Nationaltheaterorchester wird auch den größten Teil der Musikalischen Feierstunden der Kulturgemeinde in der NSG. „Kraft durch Freude" ausführen. Diese Veranstaltungen sind bereits zum wichtigen festen Bestandteil des Mannheimer Musiklebens geworden, und wenn die erste Feierstunde dieses Winters rund 2500 Besucher zählte, so drückt sich auch darin bereits äußerlich der Erfolg aus. Karl Tutein (München), ein geborener Mannheimer, dem man schon aus diesem Grunde viel Interesse entgegenbrachte, hatte die Leitung. Alma Moodie spielte das Violinkonzert D-dur von Brahms, Tutein brachte die 3. Sinfonie F-dur. Den Reigen der Kammerkonzerte der Kulturgemeinde eröffnete das Leipziger Streichtrio, dessen Bratscher Angehöriger des Nationaltheaterorchesters wurde, mit Werken von Beethoven, Schubert und Reger.

Im Ludwigshafener Musikleben war eine Neuordnung notwendig geworden. Die bisherigen sogenannten Pfalzbaukonzerte fielen ebenso wie die sechs Sinfoniekonzerte des Bildungsausschusses der IG.-Farbenindustrie. Dafür veranstaltet die Stadtverwaltung Ludwigshafen zum ersten Male in Zusammenarbeit mit der IG.-Farbenindustrie und der Kulturgemeinde eine Reihe von sechs Städtischen Sinfoniekonzerten, die das Landessinfonieorchester Saarpfalz unter seinem GMD. Prof. Ernst Boehe ausführt. Im ersten Konzert brachte Boehe neben Werken von Mozart und Beethoven (Eroica) die Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied „Morgenrot" op. 2 des jungen Gottfried Müller. Erna Berger war Solistin des Konzertes. Innerhalb der saarpfälzischen Gaukulturwoche wurde von der Stadtverwaltung Ludwigshafen mit dem Reichssender Saarbrücken zusammen ein Funk- und Presseabend zur Grenzlandpresseschau „Schwarz auf weiß" mit dem Saarpfalzorchester unter Boehe und den Solisten Wilhelm Strienz (Baß), Erna Schlüter (Sopran) und Franz Borsos (Tenor) durchgeführt.

Carl Josef Brinkmann.

Nürnberg: Im Konzertleben der Reichsparteitagsstadt behaupten die Philharmonischen Konzerte — als einziger Orchesterkonzert-Zyklus in Nürnberg — ihre unbestreitbare Vorrangstellung. Generalmusikdirektor Alfons Dressel hat in diesen Konzerten in steigendem Maße auch das zeitgenössische Schaffen zur Diskussion gestellt. So begann er auch den diesjährigen Zyklus mit dem Werk eines zeitgenössischen Komponisten, mit dem Konzert für Violoncello und Orchester von Max Trapp, einem Werk von persönlicher Eigenart und Werthaftigkeit, das ja längst seinen Weg durch Deutschlands Konzertsäle gemacht hat. Solist war Enrico Mainardi, dessen blitzklares, feinnuanciertes Spiel hier wie in einem Cellokonzert von Boccherini viel Anerkennung fand. Das Kernstück dieses Abends blieb Bruckners 7. Sinfonie, die A. Dressel prachtvoll in ihren Linienzügen und thematischen Entwicklungen, gelöst im Klanglichen und Melodischen erklingen ließ. Ein Sonderlob dem Städtischen Orchester, dessen Spielkultur sich hier wieder in vollem Umfange bewährt hatte. Das zweite Konzert betreute Wilhelm Sieben als Gastdirigent. Mittelpunkt war an diesem Abend das vielumstrittene Violinkonzert in d-moll von Schumann, das in letzter Zeit vor allem in Pfitzner einen gewichtigen Fürsprecher gefunden hat. Gewiß kein dankbares Geigerstück, aber eine Musik, die uns einen erschütternden Einblick in den Seelengrund des herrlichen deutschen Meisters gewährt. Ein Vermächtnis, vor dem jede kleinliche kritische Nörgelsucht endlich verstummen sollte. Gustav Lenzewski (Frankfurt) spielte den „undankbaren" Geigenpart, mit Hingabe den stillen Schön-

heiten des Werkes nachspürend, aber vom Orchester leider stellenweise überdeckt. Als wirksames Gegengewicht gegen dieses müde, aber doch reiche Spätwerk war E. Wolf-Ferraris leichtwiegendes, erzmusikantisches Divertimento und die „aufgeknöpfte" Heiterkeit von Beethovens „Siebenter" gestellt. Zu diesen musikalischen Großereignissen gesellte sich noch ein Festkonzert des Lehrergesangvereins, das Bruckners Te Deum und Beethovens 9. Sinfonie brachte. In Karl Demmer besitzt dieser Verein eine äußerst zielbewußten und hochbegabten Führer. Ein geradezu fanatischer Dienst am Werk, der alle Posen dirigentischer Selbstgefälligkeit meidet und das Hauptgewicht auf die Probenarbeit legt, gibt seinen Aufführungen eine allen Zufällen enthobene Geschlossenheit und Tiefenwirkung. Zur Welt Beethovens und Bruckners fühlt sich Demmer — wie seine Aufführungen zeigten — besonders hingezogen. Das Solistenquartett Helene Fahrni (Leipzig), Hildegard Hennecke (Berlin), Heinz Marten (Berlin), Fred Drissen (Berlin) stand, gegeneinander gut abgewogen, ganz im Banne von Demmers inspirierender Leitung.

Für seinen Kammermusik-Zyklus hat der Privatmusikverein auch in diesem Konzertwinter eine Reihe der namhaftesten Solisten und Vereinigungen verpflichtet. Tiefe Eindrücke hinterließ am ersten Abend das Stroß-Quartett mit Regers sensibel-aphoristischem d-moll-Quartett (eine schwere Aufgabe selbst für den geschulten Hörer!) und Beethovens Es-dur-Quartett op. 127. Das Collegium Musicum Nürnberg hat sein 8. Arbeitsjahr mit einem Werbekonzert, das unter dem Motto „Kammermusik aus Alt-Wien" Werke von Fux, Monn, Wagenseil, Dittersdorf und Mozart brachte, eröffnet. Dazu ist noch eine beachtliche Reihe von Konzerten einheimischer Kräfte zu buchen. So spielte Traudl Günther mit Prof. Walter Körner Violinsonaten von Tartini, Bach und Reger (Suite op. 103a), Eduard Eckel gab einen Klavierabend, Johanna Weih einen Liederabend mit durchweg sympathischen Eindrücken. Mit herzlicher Begeisterung wurden die Wiener Sängerknaben (mit einem lustig-improvisierten Programm), die Regensburger Domspatzen unter Leitung des Domkapellmeisters Th. Schrems (sie sangen diesmal Madrigale und alte Volkslieder) und die Leipziger Thomaner mit einem Programm, das die Zeit von Schütz zu Bach umspannte, aufgenommen.

Dr. Kallix setzte seine Pionierarbeit für das Gegenwartsschaffen mit bewundernswerter Entschlossenheit auch im neuen Konzertwinter fort. Der erste seiner Abende war der neuen Lied- und Klaviermusik gewidmet. Der Frankfurter Pianist Georg Kuhlmann spielte eine straff gestaltete, im Linienspiel schön ausgewogene Sonatine von Kurt Hessenberg, eine zwischen virtuosem Glanz und lyrischer Breite pendelnde Sonate von Harald Genzmer, dazu — etwas aus dem Rahmen des Programms fallend — einige zum Teil längst bekannte Stücke von Ravel und Manuel de Falla. Das Ergebnis: man spürt, daß der Klavierstil erneut vor einer Krise steht. Auf dem Gebiete des zeitgenössischen Liedes ergaben sich günstigere Eindrücke. Lieder von Heinz Pauels (nach Texten von Hebbel) gefielen in ihrer großzügigen melodischen Anlage, während Hessenbergs Lieder nach Texten aus „Des Knaben Wunderhorn" über die Freude an einer vielfach wirklich witzigen tonmalerischen Charakteristik auf eine dem volkstümlichen Charakter der Textvorlagen angepaßten Note vergessen. Henriette Klink-Schneider, unsere hochgeschätzte einheimische Sopranistin, hatte diese Lieder mit den Komponisten aus der Taufe gehoben.

Willy Spilling.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Die große Fantasie in C-dur, Werk 17, von Robert Schumann gehört zu den herrlichsten Klavierwerken der deutschen Romantik. Sie kann schwerlich vollkommener in der Technik und mit einem höheren Grad der geistigen Durchdringung vorgetragen werden als es jetzt durch Wilhelm Backhaus geschehen ist. Da fällt jegliche Sprödigkeit von dem Klavierklang ab, die ihm auf der Schallplatte manchmal anhaftet. Da kann mancher Meister unter den Klavierspielern noch wertvolle Beobachtungen machen. Backhaus geht so sehr auf in der Tonwelt Schumanns, daß die Erfüllung der Absichten des Schöpfers sein besonderes Merkmal wird. Er spielt dazu das vierte der Nachtstücke. Die Aufnahme verdient einen Ehrenplatz!
(Electrola DB 3221/3224.)

Unter den zahlreichen Kammermusikaufnahmen befinden sich fast ausschließlich Werke der Klassik und Romantik. Um so begrüßenswerter sind die Bemühungen bei Electrola um Max Reger, von dessen Streichquartett in Es (op. 109) das Strub-Quartett den 1. und 2. Satz mit feinstem Verständnis für die inneren Spannungen dieser Musik spielt. Die hohe Klangkultur der Vereinigung wird so in den Dienst des Werkes gestellt, daß man sich eine starke Werbung für den Kammermusiker Reger davon versprechen kann — wenn sich die Musikfreunde die Mühe nehmen, die beiden Platten wirklich anzuhören.

(Electrola EH 1205/1206.)

Eine prächtige Koloraturstimme tritt erstmalig bei uns in Erscheinung: Lina Pagliughi, eine Italienerin voller Musikalität, Empfinden und Wärme. Die Kavatine der Norina aus „Don Pasquale" und die Polonäse aus „Mignon" zeigen die staunenswerten Mittel der Künstlerin.

(Odeon O—9113.)

Rossinis Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" ist seit 100 Jahren ein Glanzstück für jedes Orchester. Sir Henry Wood spielt sie mit dem New Queens Hall-Orchester (London) mit der Differenziertheit, die alle Schönheiten zu offenbaren vermag. Eine vortreffliche Aufnahme.

(Odeon O—4398/4399.)

Mit den Berliner Philharmonikern hat Hans Weisbach den Walzer und die Serenade aus Tschaikowskys Streicherserenade spritzig und mit Elan auf einer Platte festgehalten. Die Vielseitigkeit der Philharmoniker verdient immer von neuem Bewunderung, und Weisbach zeigt sich als ein gewandter Mikrofonmusiker.

(Electrola DB 4586.)

In einer Neuaufnahme ist Strawinskys „Petruschka"-Suite herausgekommen. Soweit der Schluß eine Beurteilung gestattet, macht Leopold Stokowski seinem Ruf damit Ehre. Das Philadelphia-Orchester hat die Virtuosität, die dem auch in unseren Konzertsälen heimischen Werk stets zum Erfolg verhilft. Das ursprünglich russische Element der Musik kommt auch bei Stokowski elementar zum Durchbruch. (Electrola DB 3514.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Zeitgeschichte

Ernst Boehe zum Gedächtnis

Dem treuen Eckart deutscher Musik am Rhein

Als an grauen Novembertagen die Trauerkunde durch Deutschlands Gaue eilte, daß Generalmusikdirektor Ernst Boehe einem Lungenleiden erlegen sei, gedachte man nicht nur des ausgezeichneten Orchesterleiters, sondern auch des Kämpfers um deutsche Kulturwerte in der schweren Besetzungszeit der Pfalz. Da galt es, wenigstens musikalisch das alte deutsche Kernland am Rhein nur um so enger ans bedrohte Reich zu klammern und im Separatistenwahnsinn auszuhalten, komme was wolle. Unerschütterlich blieb deutsche Musikkultur auf ihrem vereinsamten Posten, umbrandet von trüben Wellen, die vom Westen heranschwemmten, umstarrt von den Bajonetten, schwarzer Schmach und separatistischer Schande im eigenen Lande. Aber wieder bewahrheitete sich Hans Sachs'-Richard Wagners Verheißung in den „Meistersingern von Nürnberg": „Zerging in Dunst das heil'ge röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!" Und während die Heinz Orbis in der schönen Pfalz umherschlichen, den gräßlichsten Verrat im Herzen, den es geben kann: den am Vaterland, da kämpfte mit dem hocherhobenen Taktstock in der Rechten Ernst Boehe für das unverlierbare kulturelle Erbe seines Landes und Volkes in der klangvoll mahnenden Sprache unserer deutschen Meister. Kraftvoll wurzelte er in diesem heißumstrittenen Lande, das im dumpfen Nachgrollen des Weltkrieges aufbersten wollte, den „Siegern" zum Raube. Aber die gesunden Kräfte unseres Volkes waren stärker, und Beethovens eherne Sprache klang allen ins Gewissen, als dessen Mittler Ernst Boehe sich fühlte. Wo einst der Trifels die Insignien des Alten Reiches barg, wo Kaiser Barbarossa im Berge schlief bis zur Neuaufrichtung des Reiches, da konnten auf die Dauer französische Bajonette und Schwarze nimmermehr Fuß fassen.

Nach der Befreiung der Pfalz fielen der kraftvollen Kämpfernatur Ernst Boehes neue Aufgaben zu: Ausbau und Verjüngung des Pfälzer und Ludwigshafener Musiklebens und Hinüberwirken in die noch schwer unter fremdem Joch ringende Saar.

Mit feinstem Verstehen ging Ernst Boehe an seine Ludwigshafener Aufgaben heran, die durchaus einzigartig waren. Die junge Industriestadt (seit 1859) erreichte in Riesenschritten die Hundert-

tausend seiner Einwohner, ohne auf kulturellem Gebiet damit Schritt halten zu können. An Tradition konnte gar nichts vorhanden sein, während das benachbarte Mannheim auf stolzeste Theater- und Musikentwicklung zurückblicken konnte von Johann Stamitz bis Wilhelm Furtwängler.
Einen Teil dieses Glanzes des berühmten Stamitz-Orchesters hatte freilich Kurfürst Karl Theodor 1778 mit nach seiner neuen Residenz München verpflanzt. Die kraftvoll weiterentwickelte Kunststadt an der Isar gab aber dem jungen Ernst Boehe, als er hier bei Ludwig Tuille und Rudolf Louis studierte, das Rüstzeug seiner Kunst wieder, die nun in Ludwigshafen der jungen Pflanzung zugute kommen konnte. Von seinen Münchener Lehrern stammten zwei vom Oberrhein: Rudolf Louis war in Schwetzingen geboren, in Heidelberg herangewachsen. Er führte den jungen Boehe früh zu Anton Bruckner und seiner großen Sinfonik. Der andere, Josef Rheinsberger, der aus dem alemannischen Vorarlberg stammte, vertiefte seine Einfühlung in die Musik der großen Kontrapunktiker, vor allem Bachs. Aber die Erkenntnis seiner Kulturaufgaben am Rhein und der Westmark gewann sich Ernst Boehe selbst in heißem Ringen und Kämpfen.

Schön war sein Leben, denn es führte aus harten Anfängen und weltpolitischen Kämpfen zu Befreiung und Sieg, und was er seit 1933 für die Pfalz und die Saar pflanzen und gründen durfte, hat Bestand und blüht und gedeiht, wie Ludwigshafen als Musikstadt durchaus eigenen Gesichts, trotz der anschmiegenden Nähe des traditionsreichen Mannheim. Dies erreichte Generalmusikdirektor Boehe durch sein vorbildliches Zusammenarbeiten mit dem Ausschuß für Bildungswesen in der IG.-Farbenindustrie, mit der er seit vielen Jahren im großen Saal des IG.-Feierabendhauses die regelmäßig sechs großen Sinfoniekonzerte mit seinem Saarpfalzorchester veranstaltete. Diese vorbildliche Aufbauarbeit führte nun zur Vereinigung

der städtischen Konzertreihe mit der IG.-Konzertreihe: damit ist ein weiterer Meilenstein zur Straffung und Vereinheitlichung heimatgebundener Musikkultur erreicht. Leider sollte Ernst Boehe die günstigen Auswirkungen nicht mehr erleben: dieser letzte Erfolg fügte sich seiner reichen Lebensarbeit als letzter Schlußstein ein; bis zum letzten Atemzuge tätig, wie einst Kaiser Rudolf, ahnte er kaum, daß er seinem eigenen Lebenswerk den ergreifenden Epilog sang, als er vor wenigen Monaten Alexander Ritters sinfonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" im nahen Speyrer Dom aufführte. Sie beide hingen mit gleicher Hingabe an ihren Lebensaufgaben bis zum letzten Atemzuge! Dies mischte den stolzen Durklang ins Moll der Gedenkfeier im Konzertsaal des IG.-Feierabendhauses, bei der im Namen der Reichsmusikkammer Vizepräsident Prof. Paul Graener und Gaukulturwalter Kurt Kölsch ergreifende Worte des Gedenkens fanden. Nach Max Regers „Requiem" klang die würdige Feier mit einer der eigenen Schaffensproben des allzufrüh Verstorbenen aus: mit seiner „Tragischen Ouvertüre". Seinem frühen Schaffen hatte er später in den langen Jahrzehnten des Kampfes und Aufbaues keine weiteren Werke folgen lassen können. Um so kraftvoller erstrahlt das Lebenswerk Ernst Boehes im Schein seiner Todesfackel: seine gewaltige, von deutschem Geist getragene Kulturarbeit an unserer Westmark, die auch weit in die benachbarten Gaue am Rhein hinüberstrahlte, wo er oft mit seinem prächtigen Saarpfalzorchester zu Gaste war. Den Dank für solch unermüdliches Wirken bezeugte ihm noch im Vorjahre die Heimat durch Verleihung des Westmarkpreises.

Friedrich Baser.

Tageschronik

Prof. Walter Niemann (Leipzig) spielte in den Herbstmonaten mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken in den Reichssendern Hamburg, Leipzig, München, Berlin (Deutschlandsender), Stuttgart, Breslau und wurde zum Winter von den Reichssendern Königsberg, Frankfurt und Saarbrücken eingeladen.

Dem ostpreußischen Komponisten Herbert Brust wurde vom Reichspropagandaamt Ostpreußen mit Unterstützung des Gauleiters und Oberpräsidenten sowie des Oberbürgermeisters der Stadt Königsberg der Auftrag erteilt, eine abendfüllende Kantate zur Verherrlichung des deutschen Goldes, unseres Bernsteins, zu schreiben. Das Werk, dessen textliche Gestaltung Margarete Kudnig schuf, geht bereits seiner Vollendung entgegen.

Eine Neuausgabe der Lieder von Franz Schubert (in Auswahl) bereitet der Verlag Litolff vor. Herausgeberin ist die sowohl als Sängerin wie als Vortragskünstlerin internationalen Ruf genießende Frau Kammersängerin Lula Myß-Gmeiner, Professor der Staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin. Der erste Band ist bereits fertiggestellt. In Vorbereitung sind noch

ein zweiter und ein dritter, kleinerer Band, der den Titel „Franz Schubert — Das kleine Lied" tragen und eine Zusammenfassung der kleinen Liedformen des Meisters bieten wird.

Die Veröffentlichung der ersten kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Carl Maria von Weber, herausgegeben vom Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung in Berlin und der Deutschen Akademie in München, ist vom Verlag Litolff übernommen worden. Als neuer Band, eingeleitet und revidiert von Ludwig K. Mayer, wird zunächst die Musik zu „Preziosa" erscheinen.

Der Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf, Hugo Balzer, dirigierte Ende November/Anfang Dezember zwei Gastkonzerte in Italien im Rahmen des deutsch-italienischen Dirigentenaustausches, welcher gegenseitiger Vertiefung der kulturellen Beziehungen dient.

Auch in diesem Konzertwinter wartet die Berliner Propstei mit mehreren Veranstaltungen auf, die an den großen Festtagen in den drei Propsteikirchen von St. Nikolai, St. Marien und Klosterkirche stattfinden. Franz Schuberts selten aufgeführte Es-dur-Messe am Bußtag und — wie alljährlich — das „Deutsche Requiem" von Brahms am Totensonntag waren die ersten Veranstaltungen, an die sich dann die „Weihnachtshistorie" von Schütz am 4. Advent und die „Johannispassion" am Karfreitag anschließen. In drei großen Orgelkonzerten gelangen außerdem Werke von Bach, Händel und Reger zur Aufführung. Daneben finden in der Klosterkirche am ersten Sonntag eines jeden Monats die bekannten Bach-Kantaten statt. Hier soll im Laufe der Zeit Bachs gesamtes Kantatenwerk dargeboten werden. Die musikalische Leitung hat der Dirigent der Propstei zu Berlin, Hans-Georg Görner.

Franz Schmidt war anläßlich einer Aufführung seiner 2. Sinfonie in Wien unter Kabasta Mittelpunkt nicht endenwollenden Beifalls. In der gleichen Woche brachte Furtwängler Schmidts Zwischenspiel und Karnevalmusik aus „Notre Dame" mit den Philharmonikern zur Aufführung. Kabasta hat die 2. Sinfonie auch auf seine Münchner Programme gesetzt. Die 4. Sinfonie wird demnächst in Graz gespielt werden. Das abendfüllende Oratorium „Das Buch mit den sieben Siegeln" wird in diesem Jahr in Wien wiederholt. Die erste Aufführung im Altreich findet in Berlin in der Singakademie unter Georg Schumann zu Beginn des nächsten Jahres statt.

Prof. Hermann von Schmeidel, der Direktor des Musikvereins für Steiermark und des Grazer Konservatoriums, hat im Auftrag der Kärntner Gauleitung zugleich die Neuordnung des Kärntner Musiklebens und die Leitung des Konservatoriums Klagenfurt übernommen.

Neue Werke

Das 4. Internationale Zeitgenössische Musikfest Baden-Baden, das unter der Leitung von GMD. Gotth. E. Lessing in der Zeit vom 31. März bis 3. April 1939 stattfindet, bringt die deutsche Uraufführung des beim Musikfest in Venedig mit außergewöhnlichem Erfolg aufgeführten Werkes „Introduzione, Passacaglia e Finale" von Giovanni Salviucci.

Heinrich Spittas neue Kantate „Der Weg ins Reich" erfuhr ihre hannoversche Erstaufführung durch Chor und Orchester der Hochschule für Lehrerinnenbildung (Leitung: Dozent K. Junker) und durch die gleichen Ausführenden eine Wiederholung aus Anlaß des Studententages in Hannover. Aus vielen anderen Aufführungen seien noch hervorgehoben die zur 75-Jahr-Feier des Oberlyzeums Braunschweig und einer unter persönlicher Leitung des Komponisten mit der neugeschaffenen großen Orchesterbesetzung im Reichsmusiklager der Reichsstudentenführung zu Schloß Kleßheim bei Salzburg.

Die „Variationen über ein Choralthema" von Wilhelm Jerger wurden mit großem Erfolg unter Reichwein in Bochum gespielt. Demnächst findet eine Aufführung des Werkes unter Herbert von Karajan in Stockholm statt. Im Dezember wird der Komponist die Variationen in München dirigieren.

Polka-Fughetta, das neue Orchesterstück von Gustav Adolf Schlemm, fand bei der Uraufführung im Kurzwellensender starken Nachhall. Die Reichssender Berlin, Leipzig und München hatten das wirkungsvolle und frohgemute Stück bereits in ihr Programm genommen.

Neue Werke für den Konzertsaal

In einem Sinfoniekonzert der Stadt Düsseldorf gelangte am 8. Dezember unter der Gastleitung von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg die Originalfassung der „Penthesilea" von Hugo Wolf zur Erstaufführung.

Max Schönherr, der bekannte Dirigent des Reichssenders Wien, hat mit seiner „Bauernmusi aus Österreich" und einem „Perpetuum mobile" nach einer Etüde von Kreutzer einen wahren Sen-

sationserfolg in Amerika erzielt. Die auf ostmärkische Volkstänze aufgebaute „Bauernmusi aus Österreich" wurde innerhalb weniger Wochen in Boston allein siebenmal gespielt. Fast noch größer scheint aber der Erfolg des „Perpetuum mobile" zu werden. Frederick Stock, der die erste amerikanische Aufführung in Chikago dirigierte, setzte sofort zwei Wiederholungen an, Mitropulos hat es in seine Programme in Minneapolis aufgenommen, das Cleveland Symphony Orchestra wird es auf einer Tournee spielen und Radio City New York hat bereits ebenfalls Serienaufführungen angesetzt.

Todesnachrichten

In München starb im Alter von 65 Jahren Kapellmeister Professor Hugo Reichenberger, der von 1908 bis 1935 als Kapellmeister an der Wiener Staatsoper gewirkt hat.

Generalmusikdirektor Dr. Ernst Nobbe ist in Altenburg im Alter von 44 Jahren plötzlich verschieden. Als Kapellmeister war er in Freiburg im Breisgau, Braunschweig, Schwerin und Weimar tätig; bereits in Weimar war er — ebenso wie in Altenburg — zugleich Generalintendant und Generalmusikdirektor.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Den Auftakt für die studentische Arbeit im neuen Studiensemester bildete ein großer Semester-Eröffnungsappell des NSD.-Studentenbundes, verbunden mit dem Wechsel der Studentenführung. Nach dem Einmarsch der Fahnen in den festlich geschmückten Saal der Hochschule brachte Prof. Michael Schneider auf der neuen Orgel das e-moll-Präludium von J. S. Bach zu Gehör. Sodann begrüßte der scheidende Studentenführer Kamerad Engelbrecht den Direktor und die Dozenten der Hochschule sowie die Vertreter der Stadt, der Partei usw. Rückblickend wies Engelbrecht auf die Arbeit und die Erfolge des vergangenen Jahres hin und dankte allen, die an der Arbeit des Studentenbundes mitgeholfen und ihr Interesse und Verständnis seinem jungen Wollen entgegengebracht hatten.

Gaustudentenführer Dr. Luyken vollzog dann den Wechsel der Studentenführung, indem er dem Kameraden Engelbrecht für seinen selbstlosen Einsatz dankte und sein Amt nunmehr dem Kameraden Heinz Nowak übergab. Kamerad Luyken wies dann nochmals auf die Aufgaben und die Stellung des Studentenbundes als Gliederung der Partei hin und sprach die Hoffnung aus, daß es dem neuen Studentenführer gelingen möge, das begonnene Werk erfolgreich weiterzuführen.

Nowak entwarf ein klares Bild der Aufgaben des Musikstudententums. Dabei stellte er vor allem zwei Ziele in den Vordergrund: den Kampf um eine neue Hochschule und das Ringen um einen neuen Typus des deutschen Studenten. Eingeschlossen in diesen Aufgaben sind dann die übrigen Probleme: die Lösung der wirtschaftlichen Frage der Musikstudierenden, der Kampf um eine neue Wertschätzung des wahren Künstlertums und des Kunststudententums, das Suchen nach den Möglichkeiten einer echten, musisch-musikalischen Gesamtdurchdringung des Volkslebens. In scharfen Worten geißelte Nowak jenes falsche Ästhetentum, für das es an einer deutschen Hochschule keinen Raum mehr geben dürfe. Die Hochschule habe eine Verantwortung dem Volke gegenüber, der sie nur dann gerecht werden könne, wenn ihr die Achtung des Volkes erhalten bleibt. Diese aber wiederum könne nur durch wirkliche Männer und Künder deutscher Kunst und Musik erworben und erhalten werden. Der NSD.-Studentenbund sei sich dieser großen Aufgaben und seiner Verantwortung klar und bewußt. In seinen Reihen könne und müsse jeder Student stehen, der aktiv Anteil nehmen wolle an dem kulturellen und politischen Geschehen. Kamerad Nowak rief dann werbend alle jungen Semester auf, sich dem NSD.-Studentenbund anzuschließen und mitzukämpfen für die großen Ziele. Er bat um das Vertrauen der Hochschule, der Dozenten und all derer, die der studentischen Arbeit irgendwie nahestehen und auf deren Hilfe und sachkundige Leitung der Student angewiesen ist. Er gab die Versicherung ab, daß er jederzeit seine ganze Kraft in den Dienst stellen werde. Zum Schluß gab er noch einen Überblick über das Arbeitsprogramm des kommenden Semesters.

Staatliche Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

Für das Wintersemester 1938/39 veranstaltet die Studentenführung eine Vortragsreihe mit Professoren unserer Hochschule, die unserer studentischen Arbeit nahestehen und sämtlich Mitglieder des Altherrenbundes deutscher Studenten sind. Die Vortragsreihe ist der Fachschaftsarbeit der Kameradschaften entsprechend eingegliedert, und gleichzeitig sind das Lehrerkollegium und die Gesamtstudentenschaft dazu eingeladen. In gemeinsamer Arbeit sollen Probleme allgemeiner Musik- und praktischer Berufsfragen erörtert werden.

Als erster sprach Professor Emge über das Thema „Die Sicherstellung des Sängernachwuchses aus Überlieferung und Erfahrung — eine dringliche Forderung an den Staat!" In seiner jugendlich-kämpferischen Art begründete Professor Emge, der schon seit Jahren für diese Fragen eintritt, die Wichtigkeit dieser Forderung mit drei erschütternden Angaben: daß es auf Grund von ärztlichen Untersuchungen 40% kranke Kinderstimmen gibt, daß ein hoher Hundertsatz junger Sänger (teilweise bis zu 80%) nach kurzer praktischer Tätigkeit aus ihrem Beruf wegen Stimmschädigungen ausscheiden muß und daß die Prüfungsergebnisse bei Rundfunk und Theaterkammer trotz guter Stimmveranlagung bis zu 72% ungünstig ausfallen. Nachdem Professor Emge durch Anführung bewährter alter Singeschulen Deutschlands, Italiens und Frankreichs die Gefahren des augenblicklichen Sängernachwuchses aufgezeigt hatte, stellte er fest, daß, angefangen in der Schule, die Stimme als kostbarstes Volksgut besonderer Pflege und besonderen Schutzes bedarf. Sein Ruf nach Gründung von Hochschulen für Gesangskultur mit Lehrern, die auf Grund ihrer erwiesenen Leistung das Vertrauen ihrer Schüler besitzen, wurde durch den großen Beifall der Studierenden, die die Ausführungen dankbar aufnahmen, eindeutig unterstützt.

Württembergische Hochschule für Musik:

Dozenten und Studenten der Württembergischen Hochschule für Musik versammelten sich am 11. Oktober 1938 zu Semesterbeginn und zur Amtsübergabe des scheidenden Studentenführers Reinhold Schäffer an seinen Nachfolger Heinz Bochroeder, die Gaustudentenführer Bäßler vornahm. R. Schäffer hat sein verantwortungsvolles Amt zwei Jahre lang innegehabt. In dieser für den Aufbau des nationalsozialistischen deutschen Studententums so bedeutungsvollen Zeit hat er Entscheidendes dazu beigetragen, daß die Ideen und Forderungen, die an der Erneuerung unseres gesamten kulturellen Lebens wirken, in unsere Musikhochschule hineingetragen wurden. In seiner Abschiedsrede waren noch einmal ganz klar die Gedanken zusammengefaßt, unter denen seine bisherige Arbeit gestanden hat und unter denen auch die Arbeit seines Nachfolgers und bisherigen Stellvertreters Heinz Bochroeder stehen wird, mit demselben Ziel: In der Zusammenarbeit mit der Dozentenschaft die Musikhochschule zu formen, die den Aufgaben unserer Zeit gerecht werden wird. Gaustudentenführer Bäßler gab dann in großen Zügen einen Abriß der Entwicklung des Studententums bis zu der Form, an der wir heute bauen, und rief in verpflichtenden Worten besonders die jungen Semester dazu auf, sich mit ganzer Kraft in diese neue studentische Gemeinschaft zu stellen. Stellvertretender Rektor Prof. von Besele dankte R. Schäffer für seine aufopfernde und erfolgreiche Arbeit und gab dem Wunsche Ausdruck, daß er auch weiter mit der Musikhochschule in Fühlung bleiben möge; er unterstrich ebenfalls die Notwendigkeit einer vertrauensvollen Zusammenarbeit zwischen Dozentenschaft und Studentenführung.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 4, Januar 1939

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Das Recht des Wortes in der Opernaufführung

Von Alfred Weidemann, Berlin

Der Erhöhung des sprachlichen Wertes im Worte, dessen größerer Klarheit und Deutlichkeit und damit der Erhöhung der dramatischen Wirkung in der Oper galten die Ausführungen des Aufsatzes „Schafft einheitliche Opernübersetzungen!" im Oktoberheft der „Musik". Während also damals die Beschaffenheit des Wortes selbst, besonders in der deutschen Übersetzung, beleuchtet wurde, soll hier über die so wichtige Deutlichkeit des Wortes in der Opernaufführung von der Seite der Musik her kurz gesprochen werden. Daß diese so sehr erforderliche Deutlichkeit und Klarheit des gesungenen Wortes in den Opernaufführungen oft sehr zu wünschen übrigläßt, dürfte jedem Opernbesucher genugsam bekannt sein. Dieser weiß ferner auch, daß das häufige Nichtverstehen des gesungenen Wortes sich nicht nur in bestimmten einzelnen Opern zeigt, sondern — mehr oder weniger — in allen diesen musikalischen Bühnenwerken, mag es sich nun um „Figaro", „Freischütz", „Fidelio", „Meistersinger", „Aida", „Butterfly", „Rosenkavalier" oder eines der vielen anderen handeln. Es sei hier gleich anfangs gesagt, daß wir bei der Betrachtung dieser Nichtverständlichkeit des Textes die Mehrgesänge (Ensembles) und die Chöre nicht mit einbeziehen wollen. Hier wird aus naheliegenden Gründen nie ein Verstehen der Worte zu erreichen und bei klar geführter Handlung und guter Regie auch — meistens — zu entbehren sein. Es handelt sich hier vielmehr um das Wort der solistischen Darsteller; bei diesen aber sollte alles versucht werden, um dem Hörer ein Verstehen ihrer gesungenen Worte zu ermöglichen. Die Einzeldarsteller, die Solosänger sind die Träger der Handlung, denn die Oper ist im Grunde bei aller Herrschaft, die die Musik in ihr ausübt, ein dramatisches Werk. Der erste, wichtigste Ausdrucksfaktor eines Bühnenwerkes aber, sei es nun Schauspiel oder Oper, ist das — gesprochene oder gesungene — Wort. Für den ernsten, anspruchsvollen Kunstfreund jedoch ist ein Nichtverstehen oder gar ein Nichteinmalhören des Wortes ein nur halber und dadurch nicht selten geradezu qualvoller Genuß. Der größte Teil der Opernbesucher geht doch in eine Opernaufführung, um neben der Musik gleichzeitig eine Bühnenhandlung zu erleben. Will man nur wertvolle Musik an sich hören, so besucht man ein Konzert.

Zwei Tatsachen sind es nun, die eine klare Verständlichkeit der Worte der Solosänger in der Oper so häufig verhindern: die unvollkommene, undeutliche Aussprache des

Sängers und das zu laut spielende, den Sänger übertönende Orchester. Der Sinn der Worte des singenden Darstellers muß dem Hörer dadurch verborgen bleiben. Wenden wir uns bei der näheren Behandlung der Frage zunächst dem Sänger der Opernbühne zu. Man hört den Sänger ausdrucksvolle Melodien vortragen, kann aber trotz größter Aufmerksamkeit sehr häufig nicht verstehen, was er singt, und ist oft schon froh, nur dann und wann einmal ein Wörtlein zu erhaschen, da das Spiel des Orchesters mehr nicht erlaubt. Ja, nicht selten ist die Stimme des Sängers nicht einmal zu vernehmen. Es scheint sich nun merkwürdigerweise so zu verhalten, daß stets ein nicht geringer Teil des Publikums diesen unbefriedigenden Zustand ergeben als selbstverständlich, unabänderlich hinnimmt. Es gibt unter diesen Hörern gewiß auch solche, die der Handlung und damit auch den Worten einer Oper gegenüber völlig gleichgültig bleiben und sich nur an der Musik erfreuen, berauschen wollen. Es ist wohl diese Art von Opernbesuchern, die Wagner meinte, als er einmal in einem Briefe äußerte: „In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen, ohne daß sie merken, was vorgeht." Für solche Hörer aber wird doch wohl kein Komponist seine Oper schreiben wollen; sie kommen bei unserer Frage selbstverständlich gar nicht in Betracht. Demgegenüber aber kann man nicht selten beim Verlassen einer Opernaufführung Äußerungen hören wie: „Die Musik war ja sehr schön und auch der Gesang; ich habe aber wegen des lauten Orchesters fast kein Wort verstanden."

Wenn es auch gewiß zum Teil Gewohnheit ist, daß viele Hörer den unleidlichen Mißstand ruhig hinnehmen, so spricht hier doch auch ein tieferer Grund mit: bei der Verbindung von Wort und Ton nimmt die Musik als die stärkere Kunst die Phantasie des Hörers fast völlig allein in Anspruch; er hört daher nicht immer genau auf die einzelnen Worte, er kann es gar nicht und empfindet deswegen das Nichtverstehen des Textes häufig nicht allzusehr. Bei genauem Achten auf den Text würde ihm die Linie der Melodie entgehen. Es kann niemand zwei geistige Tätigkeiten gleichzeitig mit derselben Intensität ausüben. Ist dies eine feststehende psychologische Tatsache, so nicht minder auch der Umstand, daß der Hörer trotzdem, auch wenn seine größte Aufmerksamkeit der Musik gilt, die Worte des Sängers, sofern diese klar hörbar und verständlich sind, im Unterbewußtsein wohl in sich aufnehmen kann. Mit Recht sagt E. T. A. Hoffmann in „Dichter und Komponist", daß die Musik „gar leicht den Zuhörer in andere Regionen entführt", was (in der Anlage des Textbuchs) nur „durch das beständige Hinlenken auf den Punkt, in dem der dramatische Effekt sich konzentrieren solle", vermieden werden könne. Daß dies letztere aber nur dann möglich ist, wenn der Hörer die Worte der Singenden auch versteht, dürfte wohl klar sein.

Schon bei den ersten Aufführungen Mozartscher Opern klagte die zeitgenössische Kritik über das „lärmende", die Worte übertönende Orchester, und diese Klagen wurden nach allmählicher Anwendung eines immer größeren Orchesterapparates im Laufe der folgenden Zeit natürlich immer stärker. Ihren Höhepunkt erreichten sie beim Erscheinen der Werke Richard Wagners, besonders bei den Aufführungen der späteren Musikdramen dieses Meisters. Der erste und bisher auch einzige aber, der sich als Komponist und als Dirigent mit der Frage der Verständlichkeit des Wortes in der Oper intensiv

beschäftigt hat, war auch zugleich Richard Wagner. Schon in seiner für sein späteres Schaffen nach dem „Lohengrin" so wichtigen Schrift „Oper und Drama", also 1851, erklärt er, als er von den für den vollendeten Vortrag seiner „Wortversmelodie" erforderlichen Sängern spricht, daß seine Melodie, von „sprachlosen Sängern" vorgetragen, „unverständlich und eindruckslos" bleiben müsse und nur nach ihrem rein musikalischen Gehalte wirken könne, nie aber in dem Sinne, wie sie es der dichterischen Absicht nach sein solle. Ein „Drama in der Worttonsprache" von sprachlosen Sängern dargestellt, würde daher nur einen rein musikalischen Eindruck auf den Zuhörer machen können. Am Schlusse seiner soeben genannten Schrift betont der Meister nachdrücklich, daß seine Werke den Hörern „ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand zum vollständigen, mühelosen Gefühlsverständnis" kommen sollen. „Ohne alle Kunstverstandesanstrengung" solle das Publikum genießen. Gerade bei Wagner aber ist dies nicht immer leicht, wie jeder Hörer weiß; der Meister erschwert als Dichter nicht selten durch komplizierte Satzbildungen und wenig gebräuchliche Worte die Verständlichkeit, dies darf bei seinen Werken nicht vergessen sein. In älteren, besonders in übersetzten Opern ist der Text auch durch mangelhafte, sprachwidrige musikalische Betonung der Worte, durch falschen Satzakzent dem Verständnis häufig schwer faßbar.

Es bedarf jedoch wohl keiner besonderen Hervorhebung, daß mangelhaft, undeutlich aussprechende Sänger nicht selten an dem Nichtverstehen der Worte die Schuld tragen. Schlecht artikulierende Sänger wird es immer und überall geben, aber sie sind heutzutage gottlob stark in der Minderheit, und an unseren großen Opernbühnen wird auf eine gepflegte, deutliche Aussprache neuerdings erfreulicherweise der größte Wert gelegt. Wie sehr aber Wagner mit der Aussprache der Sänger noch zu kämpfen hatte, zeigt seine „letzte Bitte" an seine „lieben Getreuen", die er am ersten Aufführungstage des Nibelungenringes im Jahre 1876 in Bayreuth hinter den Kulissen und in den Garderoben anschlagen ließ: „!! Deutlichkeit !! Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache." Noch während der Proben hatte der Meister in der Instrumentierung der Walküren-Szene zu Anfang des dritten Aktes der „Walküre" einige Änderungen vorgenommen. Er bat das Orchester dringend, nur nach diesen neuen Noten zu spielen, indem er hinzufügte: „Was hilft es, daß Sie alles singen und spielen, wenn man den Dialog nicht versteht!"

Von welcher Wichtigkeit die Frage einer klaren Aussprache der Sänger und damit der Verständlichkeit des Wortes für Wagner war, ersehen wir daraus, daß er auch später, in seinem Bericht über die ersten Aufführungen des „Parsifal" 1882 in Bayreuth, nochmals ausführlich auf diese Frage zu sprechen kommt und mit drastischer Klarheit sich über sie vernehmen läßt. Er sagt in diesem Bericht, als er von den Anforderungen des genannten Werkes an die Darsteller spricht, folgendes:

„Vor allem war hier auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu las-

sen, muß aber die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können ... Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke dringend empfohlen worden war, den ›kleinen‹ Noten vor den ›großen‹ den Vorzug zu geben, so geschah dies um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie gleich unverständlich bleiben, und diese dagegen dem trivialen Operneffekte aufgeopfert werden." Goldene Worte!

Soweit das den Sänger Betreffende zu unserer Frage. Zu dessen Entschuldigung aber in vielen Fällen sei gerechtermaßen gesagt, daß auch die beste Textaussprache des Sängers sich einem dick instrumentierten, alles überflutenden Orchester gegenüber vergebens bemühen wird, den Hörern die Worte vernehmbar zu machen. Die Unverständlichkeit des gesungenen Wortes in der Opernaufführung ist in erster Linie eine Frage des die Stimmen deckenden Orchesters. Dies offenbarte sich Wagner angesichts seiner späteren, voller instrumentierten Werke mit größter Klarheit. Es ist eine Tatsache, die offen zugegeben werden muß, daß die nach dem „Lohengrin" geschaffenen Bühnenschöpfungen Wagners in manchen Teilen zu stark instrumentiert sind, als daß der Hörer die Worte der Singenden immer verstehen könnte. Wagner selbst fürchtete dies bereits während der Komposition; so schreibt er einmal, als er an der „Walküre" arbeitete, er sei immer besorgt, daß er zu stark instrumentiere. Der „Ring" war ursprünglich nicht für ein verdecktes Orchester gedacht; erst während des weiteren Fortschreitens des Werkes wurde es Wagner klar, daß zum völligen Verständnis seiner dramatischen Absichten sein reich besetztes Orchester dynamisch etwas zurücktreten müsse. Wir wissen ja, wie gerade die Dichtung des „Rings" sich durch eine Fülle von tiefen Gedanken auszeichnet, die der Hörer zu vollem Genusse des Werkes während der Aufführung erfassen müßte. Er muß daher die Worte verstehen, hören; man kann nicht von jedem Besucher verlangen, daß er das Textbuch auswendig kennt. Hierzu seien Worte, die Alfred Rosenberg in seinem „Mythos des 20. Jahrhunderts" im Abschnitt über Wagner sagt, angeführt: „Das Wort ist trotz seiner ihm angeborenen Musikalität stets der Träger eines Gedankens oder Gefühls ..." Bezüglich des Wagnerschen Musikdramas meint er dann: „Überall, wo ein Gedankengebilde vermittelt werden soll, tritt das Orchester hindernd in den Weg." Z. B. in der Nornenszene der „Götterdämmerung". Wohlgemerkt ist hier bereits die Orchesterbegleitung an sich gemeint.

Sehr interessant und wichtig sind die mannigfachen, von Zeitgenossen überlieferten Äußerungen Wagners bezüglich des Kräfteverhältnisses von Gesang und Orchester. So berichtet uns einer seiner Getreuen von den Proben zum „Ring", daß Wagner öfter unterbrechen ließ, da ihm das Orchester zu laut spielte, und rief: „Kinder, ihr macht mir ja meine ganze Dichtung kaputt!" Das größte Interesse aber darf eine Äußerung Wagners während der Proben zu den Aufführungen des Nibelungenringes in Berlin 1881 beanspruchen, die Angelo Neumann in seinen Erinnerungen mitteilt. Der Meister hörte in dem damaligen Victoria-Theater, das an der Stelle des jetzigen Theaters am

Horst-Wessel-Platz stand, sein Nibelungenwerk zum ersten Male ohne verdecktes Orchester, und von der Rampe der Bühne herab richtete er an die Mitglieder des Orchesters die Worte: „Meine Herren, ich bitte, nehmen Sie das ff nicht zu ernst, und wo es steht, machen Sie ein fp daraus und aus dem p ein pp! Denken Sie, daß Sie da unten so viele sind und hier oben eine einzige menschliche Kehle!" Diese Äußerung des Meisters ist von grundlegender Bedeutung. Man möchte sie so manchem Opernkapellmeister ans Herz legen, denn leider vergessen nicht wenige von ihnen immer wieder, daß es sich bei der Oper um ein dramatisches Werk handelt, nicht um eine Sinfonie. Es ist hierzu freilich nötig, daß der Dirigent das begleitende Orchester so zu dämpfen versteht, daß es nichts an seiner Ausdruckskraft einbüßt. Man fürchte nicht, dann etwa folgerichtig von einem pp zum ppp zu kommen; Furtwängler zeigt uns besonders in seinen Konzerten immer wieder, wie dies möglich ist und wie ihm die Hörer hier atemlos lauschen.

In seinem vielfach zum Widerspruch herausfordernden Werke „Die Stunde der deutschen Musik" sagt Richard Benz, Wagners Orchester sei viel zu laut, es hätte, um sein doch wichtiges Wort verständlich werden zu lassen, viel durchsichtiger sein müssen; Wagner habe sein Wort mit seiner eigenen Musik erschlagen. Richard Eichenauer erklärt demgegenüber in seinem Buche „Musik und Rasse", daß die „leitmotivische Polyphonie" seines Orchesters Wagner an die Seite der nordischen Tonbaumeister stelle. „Wagner hat", sagt Eichenauer hierauf weiter treffend, „das zeitweilige Zurücktreten des Wortes vor der die verborgensten Seelenregungen kündenden Polyphonie in Kauf genommen, nicht anders als alle großen Polyphoniker das getan haben." Daher sind dann auch — im Hinblick auf das versenkte Orchester — trotz der von Wagner bei den Aufführungen des „Tristan" und der „Meistersinger" gemachten praktischen Erfahrungen der dritte Akt des „Siegfried" und die „Götterdämmerung" im wesentlichen bezüglich der Instrumentierung und der Dynamik nicht anders als die ersteren Werke gehalten. Daß dennoch aber der Meister niemals auf das Recht, d. h. die Verständlichkeit des Wortes verzichtete, dem Singenden vielmehr stets zu seinem Rechte zu verhelfen suchte, zeigen neben den bereits genannten noch weitere Maßnahmen von seiner Seite.

Eine praktische Maßnahme, die uns zeigt, für wie wichtig Wagner das Wort in seinem Werke hielt, teilt uns sein zeitweiliger Famulus und Hilfskapellmeister Anton Seidl, der später als Dirigent sehr bekannt wurde, mit. Er berichtet: „Wagner, wenn er Bruchstücke aus seinen Opern dirigierte, war immer peinlich darum besorgt, daß man jede Silbe des Sängers höre. Am Abschluß einer Gesangsphrase z. B., um die letzte Silbe dem Ohre des Zuhörers nicht entgehen zu lassen, hielt er lieber mit dem Orchesterspiel einen Augenblick inne, damit man ja das Wort voll und ganz höre!" Jeder Opernbesucher wird sich erinnern, wie unerfreulich es wirkt, wenn dem Sänger auf der Bühne plötzlich das letzte und oft sehr bedeutsame Wort einer Periode oder eines ganzen Monologes durch das Orchester

vom Munde abgeschnitten wird. Viele Beispiele lassen sich hierfür gerade in den Werken Wagners anführen. Wer hat etwa jemals klar und deutlich das letzte gewichtige Wort — „Eh'!" — von Pogners Anrede an die Meister im ersten Akt der „Meistersinger" gehört, wer, um ein weiteres Beispiel zu nennen, das volle Wort „Abenteuer", mit dem Isoldens große Erzählung im ersten Tristan-Akte schließt, bei dem massig instrumentierten Trugschlußeinsatz des Orchesters? Hat jemand weiterhin bei Hans Sachsens Abschied von Walther im dritten Akt der „Meistersinger": „Drum kommt, seid Ihr gleich mir gewillt" oder am Ausklang seiner Festrede: „... die Kunst und ihre Meister ehrt!" das Schlußwort während des Fortissimos der Posaunen schon einmal verstanden? Dieselbe Frage kann man mehrfach stellen bei dem jeweils auf dem Schlußton der Kadenz forte mit Trugschluß einsetzenden Orchester in der Szene zwischen Walther und Eva im zweiten Meistersinger-Akte, um aus zahllosen Beispielen nur noch diese zur Veranschaulichung des Gesagten zu nennen. Während an den eben angegebenen Stellen ein Pausieren des Orchesters wie oben dargelegt leicht möglich ist, kann es z. B. nicht in Betracht kommen am Schluß von Gunthers Ansprache nach seiner Landung mit Brünnhilde am Gibichungenhofe im zweiten Akt der „Götterdämmerung": „Zum höchsten Ruhme rag' es nun auf!" Das „auf" wird hier stets von einem besonders starken Fortissimoeinsatz der Orchestermassen vollkommen verschlungen, ein Pausieren des Orchesters ist hier jedoch unmöglich, da ein solches das Thema und damit den musikalischen Fluß unterbrechen würde.

Wagners Gepflogenheit, mit dem Einsatz des häufig im Forte oder Fortissimo gehaltenen Orchesters so lange zu warten, bis der Sänger die betreffende Silbe oder das betreffende Wort dem Hörer verständlich gemacht hat, ist allen Dirigenten der Musikdramen Wagners zur Nachahmung zu empfehlen. Bei einzelnen hat der Verfasser dieser Zeilen diese praktische Maßregel auch schon beobachten können, jedoch nur hier und da, nicht systematisch durchgeführt. Nicht immer wird, wie das zuletzt genommene Beispiel zeigte, diese von Wagner geübte Praxis angewendet werden können, d. h. nicht da, wo das Orchester in zusammenhängendem sinfonischen Fluß sich befindet; meistens aber wird es möglich sein, da gerade sehr häufig auf dem Schlußton des Sängers nach einer Kadenz gleichzeitig eine neue Periode im Orchester einsetzt. Eine kurze Pause des Orchesters vor seinem neuen Einsatz erlaubt hier häufig sehr bequem ein Pausieren bis nach dem Worte des Sängers. Der herrschende Takt wird hierdurch einen Moment lang verlassen. Wir musizieren und agieren in der Oper aber nicht um eines Taktschemas willen, sondern einer lebendigen, klaren Kunstwirkung wegen. Wagner zeigt sich als praktischer Künstler, wenn er wie eben mitgeteilt verfuhr. Daß diese Maßnahme natürlich im allgemeinen nur erforderlich sein wird, wenn die Instrumente im Forte auf dem gesungenen Worte einsetzen, bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung. Dieses Zurückhalten des Orchesters während des letzten Wortes einer Phrase oder meist mehr noch einer längeren Rede ist übrigens durchaus nichts Neues. Es findet sich nicht nur öfter schon in den Opernpartituren Wagners fixiert, sondern auch in denen anderer, früherer und späterer Meister; das betreffende Wort erscheint uns dann stets als ganz bedeutsam hervorgehoben, was es ja auch meistens

ist. Beispiele: nach der zweiten Strophe von Walthers Werbelied: „...Liebeslied" („Meistersinger" I); nach Wotans Worten: „...aus meinem Angesicht bist du verbannt!" („Walküre" III); nach Siegmunds „...der war Wälse genannt!" („Walküre" I). Zuweilen werden gewiß auch kompositionstechnische Gründe der Anlaß sein, um bei der besonders für Wagner typischen Vermeidung des harmonisch vollkommenen Abschlusses unvermittelt mit einer neuen, harmonisch anders gearteten Periode im Orchester einsetzen zu können.

Jedem Besucher des Festspielhauses ist bekannt, daß dessen Akustik in hohem Grade vollendet ist, dennoch wird er erfahren haben, daß im Fortissimo des Orchesters auch hier nicht jedes einzelne Wort hörbar ist. Wagner trug dieser Erfahrung bei der Komposition des ja seinerzeit von ihm nur für das Festspielhaus vorgesehenen „Parsifal" Rechnung. Dieses Werk ist nicht nur im allgemeinen dem Sänger gegenüber weit zurückhaltender instrumentiert als die früheren Musikdramen. Der Meister wandte in ihm auch seine soeben mitgeteilte Praxis, wenn er selbst dirigierte, von vornherein an. Es fällt in dieser Schöpfung des Meisters auf, wie häufig das Orchester nach der Kadenz des Sängers den von dessen Schlußton ausgefüllten Taktteil pausiert und erst hierauf einsetzt. Auch diese Einsätze des Orchesters aber sind im „Parsifal" übrigens nur selten im reinen Forte gehalten; wir finden dafür meistens, auch sonst inmitten des melodischen Flusses, ein fp oder sfp, dynamische Akzente, wie sie auch die Opern Mozarts zeigen. Aber auch die Instrumentation des ganzen Werkes ist an sich viel durchsichtiger als die der früheren Bühnenschöpfungen Wagners gehalten und läßt dadurch das gesungene Wort weit mehr zur Geltung kommen. Daß bei all dieser Unterstützung durch den Komponisten selbst jedoch auch der Sänger mithelfen muß, um die beabsichtigte Klarheit des Wortes zur Verwirklichung kommen zu lassen, zeigten uns Wagners bereits oben mitgeteilte Äußerungen nach den Aufführungen des „Parsifal". Diese Bemühungen des Sängers sind um so nötiger, als die meisten aller Opernbühnen nicht über ein tiefergelegtes und zum Teil verdecktes Orchester verfügen.

Wir kommen hiermit zur Lösung unserer Frage, wenigstens soweit sie die Opernwerke der neueren Musik etwa von Wagner an betrifft. Die beste aller Lösungen ist unbedingt die soeben erwähnte Tieferlegung und teilweise Verdeckung des Orchesterraumes, wodurch es möglich wird, daß die Gesangsstimmen über diesen hinweggleiten und klar zu den Hörern dringen können. Die wunderbare Akustik des Bayreuther Festspielhauses beruht auf diesem großartigen Gedanken des Meisters. Auch eine der großen deutschen Opernbühnen, das Deutsche Opernhaus in Berlin, führte bei seinem Umbau auf Veranlassung seines Intendanten Wilhelm Rode dieses tiefergelegte Orchester ein, das bei durchsichtiger instrumentierten Opern höhergelegt werden kann; soeben ist auch das erneuerte Kölner Opernhaus mit einem derartigen Orchesterraum hinzugekommen. Diese Bemühungen großer Opernbühnen, ihren Hörern einen ungetrübten Genuß der Oper als dramatisches Kunstwerk zu verschaffen, verdienen höchste Anerkennung. Sie sind zugleich kulturfördernd, da durch sie infolge der nunmehrigen weit größeren Verständlichkeit des Wortes das sonst oft unver-

meidliche oberflächliche textlose Anhören eines Opernwerkes jetzt für jeden aufmerksamen Hörer ausgeschaltet ist. Wenn mancher hier vielleicht (wie auch hinsichtlich des Festspielhauses) einwenden sollte, das zum Teil verdeckte Orchester raube diesem etwas von seinem Glanz, besonders in den Blechbläsern, so trifft dies erstens, wie Bayreuth zeigt, in nur geringem, bei Gewöhnung an den Klang kaum mehr bemerkbarem Maß zu; zweitens aber ist solchen Befürchtungen gegenüber zu erwähnen, daß die meisten Opernbesucher gewiß lieber einen etwas weniger fülligen Klang des Orchesters in Kauf nehmen, wenn ihnen dadurch die Worte der Sänger hörbar werden und damit das eingehendere Verständnis der Handlung der Oper ermöglicht ist. Es wird jedem Opernhörer willkommen sein, mühelos, „ohne alle Kunstverstandesanstrengung", um mit Wagner zu sprechen, genießen zu können. Wenn der den Worten nach nichtverstandene Gesang in der Oper so ruhig von den meisten hingenommen wird, ist dies wohl auch darauf mit zurückzuführen, daß man aus der Haltung der Musik selbst in Verbindung mit der Handlung häufig ein ungefähres Bild des Inhalts der gesungenen Worte erfühlt, was jedoch mehr bei der älteren Oper möglich ist. Den echten Musikfreund wird es jedoch immer danach verlangen, ein Opernwerk in seiner Gesamtheit, in Ton und Wort, genau kennenzulernen.
Es muß verwundern, daß nur ein einziger namhafter Opernschöpfer neben Wagner sein Interesse der so wichtigen Verständlichkeit des Wortes zugewandt hat: Richard Strauß, und zwar nach seinem lautesten Bühnenwerk, der „Elektra", die man mit Recht geradezu eine Orchesteroper nennt. In seiner „Ariadne" und später im „Intermezzo" hat Strauß nach eigener, dem letztgenannten Werke beigefügter Erklärung dem alten Übel des nichtverstandenen Wortes abzuhelfen versucht. Dies geschieht freilich in der „Ariadne" noch mit weniger Erfolg, im „Intermezzo" dann nicht nur auf Kosten des den Gesang begleitenden Orchesters, sondern auch auf Kosten der Gesangsstimme, die, von geringen Ausnahmen wie der Schlußszene abgesehen, zu einem mehr oder weniger ariosen Rezitativ geworden ist, während das Orchester sich nur in rein sinfonischen Zwischenspielen freier entfalten kann. Daß diese hinsichtlich des Gesanges asketische Lösung keine vollkommene genannt werden kann, ist wohl klar, doch stellt sie immerhin einen interessanten, dankenswerten Versuch dar.
Das Opernwerk und seine Hörer verlangen Musik, auch im Gesang, ja in erster Linie gerade hier. Das Übel der Nichtverständlichkeit des Wortes kann daher wohl nur in der Richtung der Bemühungen Wagners beseitigt oder doch wenigstens erheblich vermindert werden, besonders also demnach durch den Dirigenten. Darum möge zum Schlusse nochmals Anton Seidl, der durch seinen nahen Verkehr mit dem Meister und seine Mitwirkung bei den Festspielen mit Wagners Wünschen für den orchestralen Teil genau vertraut war, das Wort erhalten. Von seinen beachtenswerten praktischen Winken für den Operndirigenten, besonders für den Leiter einer Wagner-Aufführung, sei daher noch das Folgende wiedergegeben: „Was für einen deprimierenden Eindruck muß es auf einen verständigen Sänger machen, wenn er trotz aller von ihm gemachten Anstrengung fühlt, daß er vom Orchester übertönt wird! Der Theaterdirigent hat das Orchester so abzutönen, daß die Handlung klar und deutlich dem

Von der Münchner Staatsoper



Tschaikowsky: „Eugen Onegin", 5. Bild
Bühnenbild: Ludwig Sievert



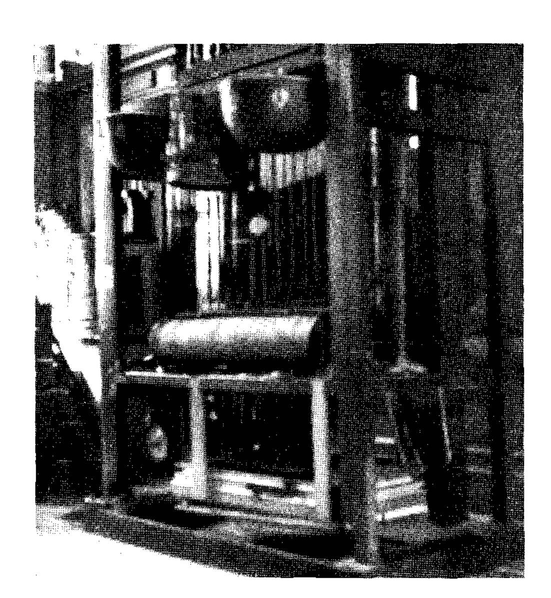
Tschaikowsky: „Eugen Onegin", 7. Bild
Bühnenbild: Ludwig Sievert

(Bilder: Hanns Holdt, München)

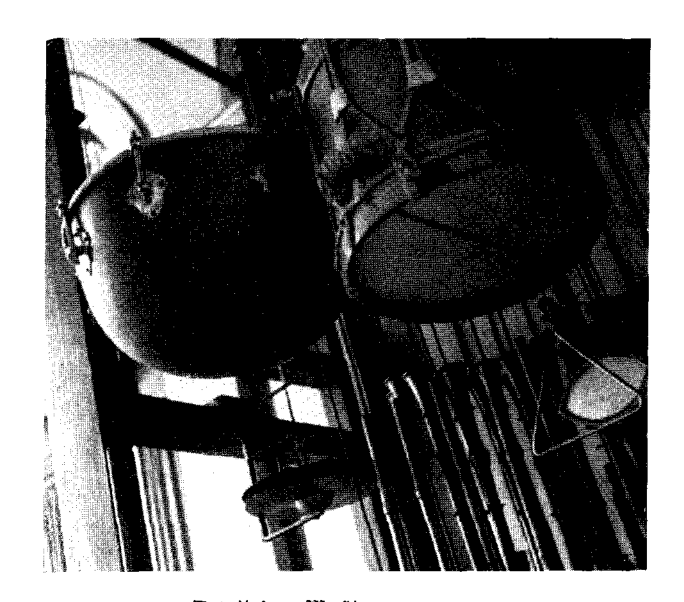
Beethovens Schlachtengemälde für einen Musikautomaten



Die erste Notenausgabe von Beethovens „Wellingtons Sieg"



Panmelodikon, der Musikapparat des Regensburger Mechanikers Johann Nepomuk Mälzel, der sich als dauernde Leihgabe heute in der Musikinstrumentensammlung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums befindet



Detail des Musikautomaten.

Bilder (3): K. F. Naumann

(Zu dem Aufsatz von Josef K. F. Naumann)

Zuhörer dargestellt werde, das eben ist die Riesenaufgabe eines Dirigenten. Hier sei vom Standpunkte des Dirigenten aus bemerkt, daß es durchaus in der Absicht des Komponisten liegt, seine Bühnenmenschen auch verstanden zu wissen! Also folgert daraus, daß das Orchester nie schreien und übertönen soll, sondern das Wort des Sängers unterstützen muß! ... Der Dirigent muß dem Orchester ein für allemal einschärfen, daß es verschiedene Fortes gibt; ein Forte vom Streichinstrument ist verschieden vom Trompetenforte und Posaunenforte. Nur des Sängers Forte bleibt immer dasselbe, die Begleitung aber eine verschiedene, also kann ein Posaunenforte zu des Sängers Stimme notwendigerweise nicht in demselben Stärkegrade gespielt werden als ein Bratschenforte. Folgerichtig gibt es ein Gesangsforte und ein Orchesterforte." Sehr richtig erklärt Seidl dann weiter, daß, wenn der Dirigent im großen Liebesduett oder in der Schlußszene des „Tristan" nicht zwischen dem Gesangsforte und dem Orchesterforte deutlich unterscheiden könne, die Sänger unrettbar verloren seien, und der Zuhörer sage da mit Recht, Wagner sei ein Barbar, der die Stimmen ruiniere; „eigentlich müßte er sagen, der Dirigent solle mit elektrischen Pianos handeln gehen". Mögen alle Beteiligten, Sänger, Dirigent und Spielleiter, stets darum bemüht bleiben, die Aufführung einer Oper, wenn der Sänger beschäftigt ist, nie zu einer wortlosen Sinfonie oder gar für manche dadurch zu einem bloßen Musikrausch werden zu lassen, sondern zu einer dem gesprochenen Schauspiel verwandten verantwortungsbewußten dramatischen Klarheit.

Zur Frage der musikalischen Analyse

Von Erich Schütze, Berlin

Jedes lebendige Kunstwerk stellt einen Organismus dar, der zahlreiche Einzelentwicklungen umschließt. Die Ganzheitspsychologie lehrt uns, niemals die inneren Zusammenhänge zwischen dem Gesamtkomplex und den verschiedenen Einzelgliedern außer acht zu lassen. Für die Analyse eines Kunstwerks ergeben sich aus dieser Blickrichtung Verfahrensmöglichkeiten, die noch lange nicht zu Ende gedacht worden sind. Weitere Perspektiven eröffnen sich uns, wenn wir auf Grund ganzheitlicher Betrachtungsweise versuchen, einmal in das Wesen des entscheidenden Moments bei allem Musikaufnehmen und -genießen einzudringen, in das Wesen des musikalischen Erlebnisses selbst. Es ist viel darüber geschrieben worden, wie und wann echtes musikalisches Erleben auftritt oder zustande kommt. Fast immer begnügt man sich damit, gewisse Wirkungsweisen aufzuzeigen, die durch bestimmte Bewegungsvorgänge hervorgerufen werden. Ganz selten geht man von dem einheitlichen, unzertrennbaren Ablauf, von der Totalität des Erlebnisvorganges aus. Ein derartiger Vorgang kann die verschiedensten Erlebnisweisen des Seins umfassen, die wir rein begrifflich auseinanderhalten, die aber in allem, was Leben heißt, so innig verschmolzen sind, daß kein Erscheinungsmoment ohne das andere auftritt.

Wir wollen einmal weit ausholen, um diesem Gedanken bis zum letzten Grunde nachzuspüren. Die für uns vorstellbare, umfassendste Ganzheit ist das Weltall, das Universum. Alle Körper in diesem All stehen in Beziehung zueinander und zum All selbst. Die Erde ist ein Teilorganismus des Alls, der Mensch ein Teilorganismus der Erde. Wir haben die Erscheinungen, die wir im All, im Organismus der Erde und des Menschen beobachten, für unser Denken aufgeteilt in physikalische, physiologische, psychologische usw. Vorgänge und haben uns in den Betrachtungen dieser Einzelkomplexe oft sehr weit von dem unlösbaren Endsachverhalt entfernt. Körperliches, Seelisches und Physikalisch-Stoffliches sind im All so miteinander verwoben, sind so gegenseitig bedingt, aufeinander abgestimmt und zweckmäßig einheitlich zusammengefaßt, daß wir nicht ohne Grund von einer „heiligen Weltordnung" und von „unumstößlichen Seinsabhängigkeiten" sprechen. Es ist eben so, daß tatsächlich alles in eins zusammenfließt, wenn wir auch verstandesmäßig die Welt in zahlreiche Begriffssphären aufgespaltet haben. Das war und ist nötig, um der Erscheinungen Flucht Herr zu werden und um das Leben bewältigen zu können. Aber sich in einzelnen Bereichen engstirnig verlieren, heißt den Zusammenhang mit dem großen Ganzen übersehen und sich von der Lebenseinheit zweckwidrig entfernen.

Spüren wir den Beziehungen nach, die zwischen einem pflanzlichen Organismus und der ihn umgebenden stofflichen Wirklichkeit bestehen, so werden uns die tausendfältigen Durchdringungen und wechselseitigen Einwirkungen aufgehen, die im Kreislauf alles Werdens beschlossen liegen. Oder denken wir an das geheimnisvolle Zusammenspiel der mannigfachen Strahlungen und Schwingungen im All. Hier wird eine spätere Forschung sicher vieles, was heute noch dunkel und unentwirrbar erscheint, klären und aufhellen. Erst in neuerer Zeit förderte z. B. die Entwicklung des Tonfilms und Rundfunks neue Einsichten über das Zusammengehen von elektrischen Wellen, Licht- und Schallwellen zutage.

An uns selbst als einem Teilorganismus des Alls beobachten wir unmittelbar die Unzertrennbarkeit leiblichen und seelischen Geschehens. Wir sprechen von der Wechselwirkung körperlicher und seelischer Zustände und Vorgänge. Im Grunde aber besteht eine leiblich-seelische Ganzheit, bei der sich alles in einheitlichen Lebensabläufen vollzieht. Körperlich-Äußeres und Innerlich-Ausdruckshaftes fallen in Wirklichkeit zusammen.

Als leiblich-seelische Ganzheit ist der Mensch wiederum in den Zusammenhang der übrigen physiologischen, biologischen, physikalischen usw. Erscheinungen hineingestellt. In alle seine Lebensumstände spielen Strahlungen dieser Bereiche hinein. Das wird auch bei dem Teilkomplex des menschlichen Gesamterlebens deutlich, dem wir uns jetzt zuwenden: bei dem musikalischen Erlebnis. Jedes Hörerlebnis haben wir nach dem bisher Gesagten als eine Ganzheit aufzufassen, in der die verschiedensten Kräfte des menschlichen Organismus und der Umwelt aufeinanderwirken. Wir müssen auch beim Hörerlebnis psychologische, physiologische und physikalische Tatbestände gleichermaßen in Erwägung ziehen. Man braucht diese Erscheinungen dabei nicht zu vermengen, sondern wird sie für das Denken und Forschen immer wieder auseinanderhalten. Bei

der Betrachtung des Gesamtkomplexes wird aber auf ihr Zusammenwirken und auf die Mannigfaltigkeit ihrer Zusammenhänge ganz besonderes Gewicht gelegt werden müssen. Was bisher in unermüdlicher Forschungsarbeit auf den einzelnen Gebieten zusammengetragen wurde, kann jetzt auf einer breiteren Ebene angesetzt, gegeneinander ausgewogen und ausgewertet werden, um durch neuerliche Versuchs- und Erkenntnisarbeit zum wirklich Gestalthaften vorzudringen. Wenn manche wähnen, davon abgehen und alles in einer großangelegten, intuitiven „Schau" bewältigen zu können, dann werden sie bald einem Irrtum verfallen. Wie überall, so wird es auch bei der Betrachtung auf ganzheitlicher Grundlage notwendig sein, in verantwortungsbewußter, experimentell angelegter Kleinarbeit alle Beobachtungen und Erkenntnisse zu sammeln und sorgfältig zu verarbeiten, um zu einer möglichst umfassenden und vollendeten Ganzheitsschau zu gelangen.

Untersuchen wir beispielsweise die verschiedenen Vorgänge, die sich beim Hören einer Kadenz vollziehen, so werden wir nicht darauf verzichten können, auch die physikalischen Gegebenheiten mit einzubeziehen. Wenn zahlreiche Versuchspersonen nach Anhören der Kadenz ein „Wohlgefallen" bezeugen, so sind es eben die mit den Schwingungsverhältnissen zusammenhängenden, naturgegebenen Spannungen zwischen den Akkordfolgen, die in ihrem gesetzmäßigen, tonalen Aufeinanderbezogensein einen angenehmen Reiz in unserem Ohr hervorrufen. Es spielt sich hier ein Vorgang ab, der ähnlich dem der konsonanten Verschmelzung ist, zu dem C. Stumpf bemerkt: „Wir haben anzunehmen, daß beim gleichzeitigen Erklingen (oder bloßen Vorstellen) zweier Töne, die ein relativ einfaches Schwingungsverhältnis zueinander haben, im Gehirn zwei Prozesse stattfinden, die in einer engeren Verknüpfung miteinander stehen, als wenn weniger einfache Schwingungsverhältnisse vorliegen." Die Kadenzfolgen I V und I IV sind in ihren Grundtönen durch die einfachen Schwingungsverhältnisse 2 : 3 und 3 : 4 „untermauert", und die Spannungen, die in diesen Verhältnissen beschlossen liegen, teilen sich in irgendeiner Form den Hörnerven mit. Wenn zahlreiche Versuchspersonen von diesen Spannungen nichts merken, so ist das noch lange kein Beweis dafür, daß sie in Wirklichkeit nicht vorhanden sind. Die Stumpfheit der Hörer wird hier in den meisten Fällen darauf zurückzuführen sein, daß sie in diese Beziehungswelt noch nicht eingedrungen sind oder ihr Sinn dafür nicht geweckt worden ist. Ein Laie wird den mannigfachen Beziehungen im Leben oft verständnislos gegenüberstehen, er sieht, „was vor Augen ist", sieht die Dinge nebeneinander, hält es gar nicht für nötig, tiefer in das Wesen der Dinge einzudringen. Der weiterdenkende und zu intensivem Erkennen erzogene Mensch wird mannigfache Beziehungen sehen und entdecken. Jeder, der sich einmal ernstlich kompositorisch betätigt hat, wird sich der vielfältigen Spannungen im Tongeschehen bewußt geworden sein, und zwar gerade deshalb, weil er im und beim Gestalten viel tiefer in die tonalen Vorgänge eindrang als irgendein anderer. Vielfach wird auch ungeschulten Hörern etwas von diesen Spannungen aufgehen, wenn sie etwa in der Durchführung einer meisterlich geformten Sonate oder Sinfonie die ungeheure Spannung nachempfinden, die sich vor dem Wiedereinsetzen des Themas aus dem Zusammenströmen aller Tonbewegungen auf der Quinte ergibt.

Diese Beziehungen im Tongeschehen als „Tendenzen", „Kräfte", „Willensbekundungen" hinzustellen, bedeutet allerdings ein subjektives Hineindichten, das den urtümlichen Sachverhalt nicht kennzeichnet. Wenn man von einem allen Menschen angeborenen Wurzelsinn tonaler Art spricht, so steht dieser Wurzelsinn ohne Frage in irgendeiner Beziehung zu den naturgesetzlichen Gegebenheiten des physikalischen Tonbestandes. Selbstverständlich wirken beim Hörprozeß noch andere, die Tonempfindungen beeinflussende Momente mit. Hier sind besonders die Erkenntnisse zu berücksichtigen, die die neuere Tonpsychologie in der Frage der Tonfarbe, der Vokalität und der Tonhöhe der obertonfreien Töne gewonnen hat.

In den Klangbeziehungen des Tongeschehens prägt sich zu einem großen Teil die formale Struktur eines lebendigen Kunstwerks aus, die rein verstandesmäßig erfaßt werden kann. Die Formal- oder Logosanalytiker sehen in den rein tonstofflichen Entwicklungen, die das ganze Gebiet der melodischen, harmonischen, rhythmischen und dynamischen Vorgänge umschließen, die wesentlichste Seite des Kunstwerks. Sie sind der Meinung, daß die emotionale Seite des Kunsterlebens nicht erfaßt werden kann und beschränken sich deshalb auf die Aufzeichnung des tonlich Beziehungsmäßigen und des geistigen Gefüges. Wird dieses Verfahren ganz streng durchgeführt, so schrumpft die Analyse auf ein dürres, lebloses „Feststellen" zusammen. Es liegt ein Körnchen Wahrheit darin, wenn in einer Betrachtung über analytische Methoden gesagt wird: „Man atmet auf, wenn innerhalb der in ihrer grausamen Sachlichkeit bewundernswerten Darstellung einmal der Name eines Komponisten fällt." Eine lediglich naturwissenschaftlich-rationalistisch gehaltene Auslegung kann nicht im entferntesten einen Eindruck von der lebendigen Wirkung des Kunstwerkes vermitteln. Eine ganz wichtige Seite des Musikerlebens, die affektive, bleibt in diesem Falle unberücksichtigt. Es entsteht — bildlich ausgedrückt — eine Kopie, die nur die Konturen des Kunstwerkes nachzeichnet, die leuchtenden Farben des Originals aber nicht mit überträgt. Gewiß gibt es Hörer, denen vorzugsweise die Klang- und Akkordfolgen in ihrer logischen Ordnung einen musikalischen „Genuß" bieten und denen assoziative und gefühlsmäßige Erlebnisse vollkommen fremd sind. Gehören diese vielleicht zu der Gruppe der nüchternen Verstandesmenschen, denen man eine Urteilsberechtigung sicherlich nicht absprechen kann, die aber bei ihrer Veranlagung eines wesentlichen Stück Lebens verlustig gehen?

Ebenso auf Abwege führt natürlich eine spekulative Ausdeutung, die auf allerlei mythologisierende und poetisierende Ausdrucksweisen verfällt. Wenn z. B. August Halm von einem „Streben" spricht, das sich „in das Gewand der Ruhe verbirgt", von einem „Verharrenwollen im Habit der Hast", wenn andere „gespenstige Erscheinungen" wittern, die mit „leisen Schritten nach oben tappen", „abendliche Schatten", die vom „purpurnen Abendrot umspielt werden", so geht das weit über die Grenzen des tatsächlich Feststellbaren hinaus.

Mit einer Hermeneutik alten Schlages kommen wir nicht weiter, ebensowenig mit einer formalistischen Analytik im Stile des Juden Heinrich Schenker oder einer spekulativen im Stile Bekkers und Halms. Einer idealen Analyse werden wir uns nähern, wenn

wir bei maßvoller Beschränkung auf das Wesentliche sowohl der intellektuellen wie der emotionalen Seite des musikalischen Erlebens gerecht zu werden versuchen. Sehen wir ein Stück Musikerleben als Ganzheitskomplex an, so fließen Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gefühle usw. in eins zusammen. Diese verschiedenen Erlebnisweisen in ein und demselben Stück Erleben setzen sich beim Schaffenden selbst in Tonbewegungen um, die er im Werk niederlegt. Das entspricht etwa der von Louis Schlösser wörtlich nachgeschriebenen Äußerung Beethovens: „Sie werden fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen, sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen." Verläuft der Schaffensprozeß in der Abfolge: Erleben — Tonbewegungen, so nimmt der Aufnahmevorgang beim Hörer den entgegengesetzten Weg: Tonbewegungen — Erleben. Unter Tonbewegungen müssen wir hier die Gesamtheit der vielfältig ineinanderspielenden melodisch-harmonisch-rhythmisch-dynamischen Abläufe verstehen. Es sind elementare, sphärische Bewegungen, ein gleichsam unstoffliches Strömen. Da sie Urformen aller Bewegungen darstellen, können sie in alle anderen Bewegungen umgedeutet werden: in solche sinnlicher und unsinnlicher Erscheinungen, in körperliche und psychische Bewegungen. Damit hängt zusammen, daß wir bei Kennzeichnung der musikalischen Formungen einmal von schildernden oder illustrierenden, ein andermal von ausdrucks- oder gefühlsmäßigen Bewegungsvorgängen reden.
Für die Analyse entscheidend ist nun die Frage, wie und wieweit die Tonbewegungen ausgedeutet und in einer für die Allgemeinheit gültigen Weise begrifflich bestimmt werden können. In der vokalen Musik bietet der Text dem Analytiker zahlreiche Handhaben, die ihn berechtigen, den musikalischen Wendungen einen bestimmten Sinn zu geben. Tonmalerische und schildernde Bewegungen können dann genau gekennzeichnet werden, da sie aus ganz bestimmten Vorstellungen des Komponisten erwuchsen. Bei der absoluten Musik stehen wir vor einer schwierigen Aufgabe, da wir nie mit Sicherheit sagen können, durch welche Gedanken, Vorstellungen und Gefühlsbewegungen die Tonbewegungen beim Schöpfer ausgelöst wurden, wenn nicht genauere Erklärungen und Hinweise von ihm selbst vorliegen.

Die formalen und strukturellen Erscheinungen des Kunstwerks sind einer Beschreibung und Klarstellung leicht zugänglich, da sich die musikalischen Tatbestände mit den in der Musik- und Formenlehre geprägten Begriffen erschöpfend darlegen lassen. Anders verhält es sich mit der Bestimmbarkeit der Gefühlswirkungen, die neben den akustischen Eindrücken im musikalischen Erlebnis beschlossen liegen. Daß wir auf ihre Kennzeichnung nicht verzichten können, wenn wir eine annähernd wirklichkeitsgetreue Charakterisierung des lebendigen Geschehens geben wollen, wurde schon erwähnt. Wir wissen, daß es bei manchen Hörern zu den verschiedensten Phantasiegebilden, Traum- und Gefühlszuständen kommen kann. Wenn selbst einige Analytiker glauben, das von ihnen subjektiv Hineingehörte als allgemeingültig hinstellen zu können, so ist das ein

törichtes Unterfangen. Denn tatsächlich feststellbar und haltbar in dem Sinne, daß sie von allen Aufnehmenden bestätigt werden können, sind nur die Grundrichtungen und Grundinhalte der Bewegungen. Auf diese allein wird sich die Analyse beschränken müssen, wenn sie eine annähernd objektive Zeichnung der musikalischen Vorgänge vermitteln will. Bei der Kennzeichnung rein sinnfälliger Tonentwicklungen wird man sich der Grundbegriffe bedienen, die auf die Bewegungen der äußeren Erscheinungswelt angewandt werden: laufen, schweben, gleiten, kreisen usw. Die Grundrichtungen der gefühlsmäßigen Bewegungen sind durch Ausdrücke zu kennzeichnen, die ganz allgemeine Grundstimmungen unseres Gefühlslebens wiedergeben: ruhig, zart, freudig, kraftvoll, ekstatisch usw. Vieles davon verraten bereits die Vortragsbezeichnungen des Komponisten. Man kann auch nichts dagegen haben, wenn hin und wieder naheliegende, unverbindliche Vergleiche angeknüpft werden, vorausgesetzt, daß ihre vergleichsweise Verwendung kenntlich gemacht wird. Jedoch wird man im allgemeinen das Operieren mit Assoziationen vermeiden. Selbst wenn man sich nur auf die Grundinhalte der Bewegungen beschränkt, kann schon eine Fülle von gedanklichen und gefühlsmäßigen Momenten im lebendigen Kunstwerk begrifflich erfaßt werden. Im übrigen wird jede Analyse nur im begrenzten Maße dem vom Schöpfer in das Werk hineingelegten Gehalt gerecht werden, da man den Absichten des Schöpfers nur in allgemeinen Wesentlichkeiten nachspüren kann. Abgesehen davon wird das ursprüngliche Erleben, aus dem das Werk herauswuchs, in gewisser Adäquatheit nur von dem Hörer „nacherlebt" werden, der seiner ganzen Veranlagung nach eine große Wesensverwandtschaft mit dem Komponisten besitzt, und dann nur bei einer Wiedergabe des Werkes, wie sie dem Komponisten beim Schaffen vorschwebte. Berücksichtigen wir noch, daß jedes Erleben nach Person, Lebensalter, Vorbildung usw. außerordentlich verschieden ist, so können wir die Schwierigkeiten ermessen, die einer einheitlichen Ausrichtung der analytischen Betrachtungsweisen im Wege stehen. Die beste Analyse wird derjenige geben, der das ausspricht, was der Allgemeinheit der gesund und künstlerisch empfindenden Hörer bei einer vollendeten Wiedergabe aufgeht oder aufgehen sollte und was diese Allgemeinheit als für alle zu Recht bestehend bestätigen könnte. Dieses Ziel kann nur auf Grund eines umfassenden Wissens und Könnens und einer immerwährenden Erforschung der menschlichen Erlebnisweisen erreicht werden. Mit voller Berechtigung vertritt Heinrich Schole (Tonpsychologie und Musikästhetik) die Forderung nach einer Erweiterung unserer Erkenntnisse auf dem Erlebnisgebiete und weist auf die Möglichkeit hin, durch solides Forschen und exaktes Experimentieren eine „systematische Morphologie und Typologie von Motiven, Themen und Melodien zu gewinnen und die Ergebnisse auf die so in großem Stil empirisch gewonnene Gesetzmäßigkeit zurückzuführen".

Gewinnt der Leser einer Analyse ein annähernd wirklichkeitsgetreues, klares Bild von dem vielfach durchwirkten Beziehungsgeflecht und den Grundinhalten und -stimmungen der Komposition, so ist schon viel für die Einfühlung in das Kunstwerk gewonnen. Eine umfassende Analyse wird noch besonders auf den Stilcharakter und auf die allgemeine Stilhaltung des Werkes eingehen, indem sie die persönlichen Ausdrucksmerk-

male hervorhebt und die wichtigsten zeitbedingten Zusammenhänge herausstellt. Das setzt voraus, daß sich der Betrachter mit der Wesensart und der Schaffensweise des Komponisten wie mit den zeitgeschichtlichen Entwicklungen besonders vertraut macht. Immer wieder wird er versuchen, in das Erleben des Künstlers einzudringen, in das individuelle und das Zeiterleben. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage nach den rassebedingten Ausprägungen im Kunstwerk auftauchen. Bei der analytischen Betrachtung werden wir uns in dieser Hinsicht vorläufig mit Andeutungen begnügen müssen, da es an grundlegenden Erkenntnissen über das Verhältnis von Musik und Rasse zur Zeit noch fehlt. Doch auch bei der Aufspürung aller anderen Wesenheiten wird man sich immer bewußt bleiben, daß so manches vom stets wechselnden Leben (und auch das musikalische Erleben bedeutet, wie Schole treffend bemerkt, ein „originales Stück Leben") nur erahnt und nicht vollkommen ergründet werden kann.

Die rumänische Kunstmusik in der Entwicklung

II

Von Ludwig Schmidts, Hermannstadt

In unserem ersten Beitrag im Oktoberheft der „Musik" haben wir die kulturpolitische Entwicklung der Rumänen gesehen. Wir konnten feststellen, daß die Gleichrichtung mit dem westlichen Europa außerordentlich rasch vor sich gegangen ist, da ja Rumänien als selbständiger Staat ganz jung ist; besteht er doch nur wenig über sechzig Jahre (1877 erklärten die vereinigten Fürstentümer ihre Unabhängigkeit!). Wie vielleicht kein Staat, ausgenommen Japan, hat Rumänien jahrhundertealten Vorsprung in Zivilisation auf- und eingeholt.

Was wir vor allem gezeigt haben, war der Abschnitt der Nachahmung, das Einschalten in das europäische Geschehen, das natürlich nicht leicht war. Da vorher überhaupt keine Kunstmusik bestanden hatte, so mußte sie sich erst in der Nachahmung europäischer Schulen, sei es nun der deutschen oder französischen, das Rüstzeug holen, das ihr erlaubte, zu ihrem eigenen Wesen durchzustoßen. Um so erstaunlicher ist, daß schon immer bei den führenden Männern der Instinkt für das Richtige da war, die dann die Wege zu rumänischer Kultur zeigten. In erster Linie möchte ich da erwähnen, wie eindeutig sich die Schulmusik für das Richtige entschieden hatte. Ausgehend von dem Gedanken, daß nur das echte Volkslied die lebenspendende Kraft hat, Kultur zu bilden, nimmt der Minister für Unterrichtswesen Spiru Haret in einem Rundschreiben an alle Schulmusiklehrer im Jahre 1902 Stellung und sagt: „Der Zweck der Einführung des Musikunterrichts ist nicht, die Schüler mit rein theoretischem Wissen zu belasten, sondern ihnen Singen beizubringen, und zwar jene Stücke zu lehren, die sie auch innerlich bewegen. Aber das erreicht keine Komposition besser als unser rumänisches Volkslied." Seit dieser Zeit gehören die rumänischen Lehrpläne für Musik wohl zu den besten überhaupt. Es gehören aber noch dazu: gute Lehrer, um die Lehrpläne in die Tat umzusetzen; sie müssen außerdem eine genügend große Stundenzahl haben, um wieder den

Lehrplan erfüllen zu können. Heute steht es nun so, daß im Durchschnitt jede Klasse, welcher Schulgattung auch immer, mindestens eine Wochenstunde „Musik" hat, oft aber auch zwei. Durch Auslese, strenge Prüfungen, bessere Vorbereitung auf den Seminaren und Musikakademien sucht man auch einen Lehrer heranzubilden, der den Anforderungen, die dieser Lehrplan an ihn stellt, gerecht wird. Wenn man bedenkt, wie stark noch die Schuljugend vom singefreudigen, in der Tradition verwurzelten Land gestellt wird, so kann man daraus für die Zukunft auf einen starken Auftrieb auch in der Kunstmusik rechnen.

Wir sagten am Schluß unseres ersten Teiles über die Musikkultur in Rumänien, daß noch überall in Heer und Jugendorganisationen die Lieder und die Musik aus der Zeit der Nachahmung gesungen und gespielt werden. Dies trifft auch in der Schule zum Teil noch zu. Von den Reformideen Spiru Harets bis heute ist eben noch kein genügend großer Zeitabschnitt vergangen, um das ganze Leben der Rumänen zu „romanisieren", doch müssen wir auch hier ebenso wie bei der Schulmusik feststellen, daß der richtige Weg erkannt ist und von oben her stetig verfolgt wird. Besonders in der rumänischen Jugendorganisation „Straja tarii" (die Wacht des Landes) ist der Grundsatz maßgebend, daß die rumänische Volksmusik die einzig wahre Grundlage für alles sei, was die zukünftige rumänische Kunstmusik sein wird. Hieraus ist auch der Kampf der „Wacht des Landes" gegen den Weihnachtsbaum zu verstehen, der als artfremd, nicht an rumänische Bräuche gebunden, abgestoßen wird. (Die Sitte, Weihnachten mit dem Tannenbaum zu feiern, ist noch sehr jung, seit dem Weltkrieg etwa, und nur in den Städten verbreitet. Sie deutet auf deutschen Einfluß.) Dafür soll wieder das Kolindensingen belebt werden. Im gleichen Sinne enthalten die Lehrpläne den ausdrücklichen Hinweis, daß eine bestimmte Zahl Volkslieder, und zwar von allen Gattungen, im Jahr und von jeder Klasse gelernt werden müssen.

Die neugegründete Arbeiterorganisation „Munca si voie buna" (Arbeit und gute Laune), die rumänische KdF., hat in ihr Programm ebenfalls die rumänische Volksmusik und den rumänischen Volkstanz aufgenommen.

Wir stellen also ausdrücklich fest, daß überall und in allem, was Musiktätigkeit ist, dieses Bewußtsein durchblickt, daß ohne Volksmusik kein Fortschritt möglich ist.

Was wir auf allen diesen Gebieten gesehen haben, ist natürlich noch viel eindeutiger bei den rumänischen Komponisten zu beobachten. Nach der ersten Zeit des unsicheren Suchens, des Nachahmens, konnte sich doch bald zeigen, daß nur bewußtes oder unbewußtes Schöpfen aus dem reichen Born der Volksmusik zu einer eigenen Kunstmusik führen kann. Wir Deutschen wissen heute mehr denn je diese Bindung an Volkstum und Boden zu schätzen; wir erkennen sie staunend in den Werken unserer Klassiker; bewundern den Liederreichtum eines Schubert z. B. und erklären ihn zum Teil daraus, daß seine beiden Eltern aus dem volksliedfrohen Sudetenland stammten, und freuen uns des neuen Liederfrühlings, der über unser Volk hereingebrochen ist nach einer Zeit der intellektualistischen und abstrakten Verirrung. Das Deutsche Reich schöpft heute neue Kraft und neue Musik aus seinem Boden und seinem Volkstum. Doch ist es für uns in der Musik ein Wiederbesinnen, während es für die Rumänen ihr erstes

Sichfinden bedeutet. Auch bei den rumänischen Komponisten können wir die beiden oben angeführten Richtungen feststellen.
Zur ersten Gruppe gehören die meisten Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, obwohl sich auch schon bei ihnen deutlich der Weg zum betont Rumänischen ausprägt.
Erstaunlich ist, wie viele kraftvolle Komponistengestalten in den Gebieten der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie gebürtig und dort tätig waren. So Gheorghe Dima (1847—1925), lebte vor allem in Hermannstadt, Kronstadt und Klausenburg. Jacob Mureseanu (1857—1917) war hauptsächlich in Blasendorf tätig. Aufschlußreich über ihre Haltung und die Art ihrer Kompositionen ist auch, daß diese älteren Komponisten oft Schüler des Leipziger Konservatoriums waren. Eine Hoffnung der rumänischen Kunstmusik, eines der stärksten Talente starb leider zu früh an einem Brustleiden: Ciprian Porembescu (1854—1883), Bukowiner der Geburt nach, vor allem in Kronstadt tätig. Banater und im Banat tätig war der Chorkomponist Joan Vidu (1863—1931). Aus dem ehemals russischen Ismail an der Donau stammte Gavril Musicescu (1847—1903), besonders als Komponist geistlicher Musik bekannt. Musicescu war dann ab 1876 als Direktor am Jassyer Konservatorium tätig.
Obwohl die „universalistische" Richtung auch heute noch ihre Vertreter hat, z. B. Alfred Allessandrescu und Jonel Perlea, tritt sie doch vor der anderen, betont rumänischen stark zurück. Der Altmeister dieser Komponisten, die eine rumänische Kunstmusik erstreben, wobei der Ton auf rumänisch fällt, ist George Enescu (geb. 1881), der berühmte Geiger und Dirigent. Er beginnt seine Komponistentätigkeit mit zwei rumänischen Rhapsodien, die das Vorbild für spätere Kompositionen dieser Art geworden sind. Den interessantesten Beitrag zur Entwicklung der rumänischen Kunstmusik enthält aber vielleicht seine dritte Sonate für Klavier und Geige, wo er sich rumänischen Volksmusikgutes oder auch nur des Pittoresken rumänischer Volksmusik bedient, allerdings in einer mehr westeuropäischen Verarbeitungsweise.
Ebenso bedeutend ist seine Rolle als Förderer und Helfer der jungen Generation. Enescu stiftete einen jährlichen Preis, der der besten Komposition zugesprochen wird. Er ist außerdem der Vorsitzende der rumänischen Komponistengesellschaft, die ihm sehr viel verdankt. Diese Gesellschaft wieder, die sich im Hinblick auf die Wichtigkeit der Volksmusik ein eigenes Volksliedarchiv angeschafft hat, macht sich zur Aufgabe, die rumänische Kunstmusik zu fördern. Dazu werden unter ihrem Namen jährlich mehrere große Sinfoniekonzerte gegeben, die ausschließlich rumänische Kompositionen bringen, zum größten Teil Erstaufführungen. Äußerst wichtig ist auch, da es in Rumänien noch keine eigentlichen Musikverlage gibt, daß die rumänische Komponistengesellschaft besonders wertvolle Kompositionen im Auslande drucken läßt und in ihrem Verlag herausbringt. Wir haben schon in anderem Zusammenhang auf den Leiter dieser Gesellschaft, Prof. Const. Brailoiu, hingewiesen, der selber ein eifriger Volksliedsammler ist.
Wir stellen also fest, daß die meisten Kompositionen „im rumänischen Stil" — „Rumänische Themen, ohne in Folklorismus zu verfallen" schreibt der rumänische Komponist Mihail Andricu (geb. 1894) über ein Werk — geschrieben oder gehalten sind, ja,

daß die einzigen Werke, die Erfolg haben, die sind, die ihren Nährboden in der Volksmusik haben. So hatte der Komponist Mihai Jora (geb. 1891) in seinem letzten Werk, einer großen Sinfonie, gerade darum Erfolg, weil das Publikum fühlte, wie aus rumänischen Themen wesensgleich zu ihm gesprochen wurde oder wie einzelne Teile im Geiste der Volksmusik gearbeitet waren.

Des gleichen anhaltenden Erfolges erfreuen sich die Fragmente und sinfonischen Musikstücke aus der Oper „Dela Matei cetire" von J. Nona Ottescu (geb. 1888), die eine der glücklichsten Verbindungen und Verarbeitungen von rumänischer Volksmusik und großem Orchester darstellen. Es ist, wie gesagt, schwer, genaue Angaben und Analysen zu geben, da die meisten Werke nur im Manuskript vorliegen und also längerem Studium nicht zugänglich sind. So kann diese Aufzählung nur als Beispielsreihe angesehen werden, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erstrebt noch erstreben will. Einen Großteil sämtlicher Werke der Komponisten machen die Chorwerke aus. Wie aus den Beispielen rumänischer Volksmusik, die wir im ersten Teil brachten, zu ersehen ist, besteht die größte Schwierigkeit in ihrer Verarbeitung im Chorsatz. Die metrisch und rhythmisch so reich gegliederte Linie, die ihrem Wesen nach noch dazu einstimmig ist, drängte geradezu zur polyphonen Verarbeitung, um voll ausgeschöpft zu werden. Nach einer Epoche einer reichlich unfruchtbaren Monodie und harmonisch-akkordischen, d. h. vertikalen Bearbeitung, beschritt in wirklich großer Weise Sabin V. Dragoi (geb. 1894) diesen neuen Weg der chorischen Bearbeitung. Aber auch sonst, besonders in seiner Oper „Napasta", wird er von vielen Rumänen als die stärkste Kraft der jungen Generation angesehen. Wie alle anderen ist auch S. Dragoi ein begeisterter Volksliedsammler, besonders der Volkslieder seiner engeren Heimat, des Banates, die seinem Schaffen immer wieder neue Belebung geben.

Dieses starke Schaffen der älteren und jüngeren Komponistengeneration auf dem Gebiete der Chormusik drückt sich besonders in den Arbeitsprogrammen der rumänischen Chorvereinigungen aus. Besonders der schon erwähnte Chor „Corul Carmen", dessen Begründer einer der bedeutendsten Chor- und Kirchenkomponisten war (Dumitru Kiriac, 1866—1928), sieht geradezu seine nationale und Hauptaufgabe darin, die rumänischen Komponisten mit ihren neuen und neuesten Werken herauszubringen. In dieser Aufgabe sieht der jetzige Leiter des Chores, Professor Chirescu, selber erfolgreicher Chorkomponist, den Zweck des Chores selber, obwohl gerade dieser Chor es war, der als einziger in den Nachkriegsjahren die großen Oratorien von Händel, Haydn, Berlioz, Pierne u. a. dem Bukarester Publikum vermittelte. Heute wird mit Vorliebe dieser Chor zu Propagandafahrten in das In- und Ausland geschickt, um vom Wesen der rumänischen Musik Kunde zu geben.

Die größten Bemühungen werden aber gemacht, eine wirklich nationale Oper zu schreiben. Viele Komponisten arbeiten auf diesem Gebiet. Die bedeutendsten Beiträge hat aber sicher S. Dragoi geliefert, so in seinem vorhin erwähnten Werk „Napasta", dann in dem szenischen Mysterium „Constantin Brancoveanu". Interessant sind auch die Bemühungen um ein rumänisches Ballett. Bleibend auf dem Spielplan haben sich erhalten das Ballett „In piata" (Auf dem Marktplatz) von M. Jora und mehrere

Ballette des obenerwähnten Komponisten Andricu. Alle diese Bestrebungen werden natürlich auch von der Nationaloper unterstützt, indem sie Preise aussetzt bzw. neue Werke mit Schwung und Begeisterung in Szene setzt.

Wir schließen hiermit unseren Einblick in die Musikkultur der Rumänen ab. Es konnten nur Teile davon beleuchtet, Durch- und Ausblicke gegeben werden, keinesfalls aber abschließende Urteile. Gerade wir Volksdeutschen hier in Rumänien können uns nur freuen, wenn die Rumänen immer bewußter und klarer den Weg ihrer Kultur beschreiten, haben wir doch dann die Hoffnung, daß sie auch unsere Kulturbestrebungen als richtig anerkennen und in reiner Abgrenzung das Zusammenleben und Zusammenwirken auf beide Teile befruchtend und fördernd wirkt.

Der Einfluß der deutschen auf die ukrainische Musikkultur

Von Senowij Lyssko, Stryj

Seit entlegensten Zeiten der tausendjährigen Geschichte der Ukraine ist der Einfluß der deutschen auf die ukrainische Musikkultur zu verzeichnen, und er zieht sich in einer ununterbrochenen, manchmal schwächeren, oft aber stärkeren Linie hin bis auf unsere Tage. Man könnte das Existieren dieses Einflusses auf die ukrainische Musik sogar a priori annehmen. Denn wenn wir erwägen, daß die deutschen Kultureinflüsse ihre genug merkbaren Spuren in der ukrainischen Sprache, in der ehemaligen ukrainischen Gesetzgebung, in der Organisation mancher sozialen Einrichtungen, d. i. allgemein in der materiellen und geistigen Kultur der ukrainischen Nation, hinterließen, so ergibt sich mit Sicherheit, daß solche Einflüsse auch auf dem Musikgebiete vorhanden sein mußten. Die deutschen Kolonien, ergänzt durch den fortwährenden Einfluß der kaufmännischen und gewerkschaftlichen Elemente aus ihrem deutschen Vaterland, haben in der Ukraine im Laufe ihrer ganzen Geschichte eine Rolle gespielt, indem sie in den Städten zahlreiche und große Gemeinden bildeten, die sich nach den Grundsätzen des eigenen deutschen Rechtes regierten und in nationaler Beziehung durch lange Jahre den assimilatorischen Bestrebungen der ukrainischen Umgebung trotzten. Es ist selbstverständlich, daß die sämtlichen Sitten dieser deutschen Gemeinden, ihre Musik, ihre Instrumental- und Vokalliteratur des kirchlichen Gebrauches, indem sie im Laufe langer Jahrhunderte wirkten, unwillkürlich in die ukrainische Musikkultur durchdrangen und darin einen lebendigen Widerhall fanden.

Das war der erste Weg. Und der zweite, auf dem die deutschen musikalischen Einflüsse in die Ukraine drangen, war Polen, das von seinen deutschen Westnachbarn die Mittel und Formen des musikalischen Ausdruckes übernahm und sie dann an die Ukrainer in fast unveränderter Form übergab.

Endlich muß auch noch berücksichtigt werden, daß im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts die ukrainische aristokratische Jugend massenhaft zu Studienzwecken ins Aus-

land sich begab, meistens in deutschen Kulturzentren weilte, dortselbst unmittelbar mit der deutschen Musik aller Art in Berührung kam und dann das Verständnis für sie in die Ukraine heimbrachte.

Auch brachte eine starke Verbreitung der religiösen Reformation in der Ukraine im 16. Jahrhundert die ukrainischen Lutheraner und Kalvinisten dem deutschen Liede dieser Art näher.

Wie wir sehen, sind alle diese Tatsachen vollkommen überzeugend und lassen keinen Zweifel über die starken deutschen Einflüsse in der Ukraine, aber leider können diese dokumentarisch nicht nachgewiesen werden, denn die politische Geschichte der Ukraine war zu dieser Zeit derart tragisch, daß keine Notendokumente unversehrt zu uns gelangten. Wir besitzen heutzutage nur unbedeutende Fragmente derselben und Kenntnisse aus verschiedenen Quellen, auf Grund welcher wir urteilen dürfen, daß schon im 17. Jahrhundert die ukrainische Musikliteratur wirklich reich war (ungeachtet ihres überwiegend kirchlich-religiösen Charakters), unter den Komponisten solche Namen wie Dyletzkyj, Buschowskyj, Hawalewytsch, Koladtschyn, Schawarowskyj, Tschernuschyn, Sawadowskyj u. a. führte, die außer den Kultusgesängen ihrer orthodoxen Kirche auch andere Formen, wie „Konzert", „Motette" u. a., pflegten.

Man darf selbstverständlich nicht denken, daß die deutschen Einflüsse die einzigen waren, die zu dieser Zeit in die Ukraine durchdrangen. Unter den europäischen waren auch die italienischen ziemlich stark, von verschiedenen orientalischen Einflüssen abgesehen, welche in die Ukraine durch Moskau und Tatarien kamen, und sie alle trafen in der Ukraine auf einen günstigen Boden, der, von ihnen befruchtet, immer neue und eigentümliche Kulturergebnisse zeitigte.

*

Als bei der ersten Teilung Polens (1772) die westlichen Länder des ukrainischen Nationalterritoriums — Galizien — Österreich angegliedert wurden, traten die Ukrainer mit den Deutschen in noch nähere Beziehungen. Aber bevor noch die deutsche Musikkultur unmittelbar auf dem ukrainischen Boden in Galizien zu wurzeln anfing, kam die erste gegenseitige Annäherung in Wien. In zwei Jahren nämlich nach der Angliederung Galiziens gründete die österreichische Regierung das sogenannte „Barbareum" in Wien, ein Seminar für die ukrainischen Geistlichen, in welchem die ukrainische Jugend aus Galizien studierte, und, indem sie einige Jahre in so einem mächtigen Musikzentrum wie Wien verbrachte, geriet sie unwillkürlich in Berührung mit der deutschen Musikkultur, eignete sich diese an, unterlag ihr und brachte sie dann mit sich heim. Als Beispiel führen wir hier Iwan Snihurskyj an, den späteren Bischof, der, aus dem „Barbareum" hervorgegangen, später sehr viel zur Entwicklung des ukrainischen Musiklebens in Galizien beigetragen hat.

Anderseits waren die deutschen Musiker, nachdem sie mit den Ukrainern in Berührung kamen, von den ukrainischen Volksliedern, welche sie hierauf in verschiedensten Formen bearbeiteten, entzückt. Als Beispiel sei Beethoven angeführt, der im Salon

des russischen Botschafters Grafen Andrij Rosumowskyj zu Gast war und bei ihm die ukrainischen Lieder oft hören mußte. Es sei bemerkt, daß dieser Rosumowskyj ein Ukrainer, Sohn des letzten Hetmans der Ukraine, Kyrylo Rosumowskyj, war. Die bekannten Streichquartette Beethovens (Werk 59), gewidmet dem Rosumowskyj, in die er die sogenannten „russischen Themen" einführt, sind eben ein Ergebnis dieser Bekanntschaft. (Die Bezeichnung „russisch" soll da niemanden täuschen; die Mehrheit der Ukrainer befand sich damals innerhalb der Grenzen des russischen Staates, und unter dieser staatlichen Benennung wurden oft ebensogut die wirklich russischen wie auch die ukrainischen Werke verstanden.) Oder wir erinnern an die Klaviervariationen von C. M. Weber „Schöne Minka", die nichts anderes sind als Variationen auf das Thema eines bekannten ukrainischen Volksliedes „Jichaw kosak sa Dunaj..." (Es ritt ein Kosak hinter die Donau...).

Von den späteren erinnern wir an die Harmonisation der ukrainischen Volkslieder von Eduard Mertke (herausgegeben in Leipzig-Winterthur 1868).

Man könnte viel mehr solcher Beispiele anführen; alle sind dadurch charakterisiert, daß die deutschen Komponisten zwar nach ukrainischen Volksthemen griffen, diese von ihnen jedoch auf deutsche Art bearbeitet wurden, d. i. mit solchen Formmitteln, welche zu dieser Zeit der deutschen Musik zur Verwendung standen und welche die deutsche Musiklogik zuließ. Heutzutage fühlen wir es gut heraus, daß man ohne eine gewisse Modifikation diese beiden Elemente (das deutsche und ukrainische) nicht vereinen kann. Aber damals, als die ukrainische Musikliteratur erst im Werden war, waren solche Schöpfungen für die Ukrainer wichtig, und manche von ihnen erwarben in der Ukraine eine außerordentliche Popularität und trugen auch dadurch zur Verbreitung der deutschen Einflüsse bei.

Im Jahre 1828 wurde in Peremyschl die erste Musikschule auf dem ukrainischen Territorium gegründet, in welcher zum Hauptlehrer Alois Nanke bestellt war, ein geborener Tscheche, aber germanisiert und von der deutschen Kultur durchaus durchdrungen. Die Musik studierte er in Wien und musizierte in seinen Jugendjahren auch in Wien, Dresden usw. Seine Werke, wie „Vater unser" (Text von Raupach), „Offertorium" u. a., weisen ausdrücklich auf die deutsche Schule hin. Es ist also klar, daß Nanke, als er seine Tätigkeit nach Peremyschl übertrug, dort unter den Ukrainern die deutsche Musikkultur verbreitete, nicht nur durch Popularisierung der deutschen Literatur (hauptsächlich Männerchöre aus dem Repertoire der sogenannten „Liedertafel"), sondern auch durch seine eigenen Vokalwerke auf ukrainische Texte. Aber das Wichtigste an der Sache ist, daß Nanke Lehrer der ersten ukrainischen Komponisten war, ihnen die deutschen Musikbegriffe zueigen machte und sie meistens nach den Vorbildern der deutschen Literatur erzog.

Außer Nanke und nach ihm entwickelten unter den Ukrainern ihre Tätigkeit als Dirigenten und Komponisten noch solche Verbreiter des Deutschtums wie Wenzel Kolletschek, Winz. Sersawi, Müller, Herold, Kluger u. a. Später, als im Jahre 1864 in Lemberg das erste ukrainische Nationaltheater gegründet wurde, war daran als Dirigent auch ein Deutscher namens Leibold angestellt.

Auch heute noch wird das ukrainische patriotische volkstümliche Lied „Ne pora..." auf die Melodie eines deutschen mittelalterlichen Liedes gesungen.

Sogar die ukrainische Kirchenmusik entging nicht der deutschen Wirkung, denn wir besitzen Beweise, daß noch in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts derart besondere Fälle vorgekommen sind, daß die deutschen Dirigenten in den ukrainischen Kirchen verschiedene Arien und Bruchteile der deutschen Opern umarbeiteten und an die ukrainischen Kirchentexte anpaßten oder aber selbst die Kirchenmusik in so einem Geiste komponierten. Übrigens scheuten sich die Ukrainer selbst nicht vor der deutschen Musikliteratur; z. B. im ukrainischen Seminar für die Geistlichen in Lemberg bestand seit 1835 die Tradition, daß die „Sieben Worte" von Haydn (umgearbeitet für einen Männerchor mit Unterstellung des kirchenslawischen Textes) jedes Jahr während der Karwoche gesungen wurden usw.

Die Großukraine, die sich schon damals innerhalb russischer Staatsgrenzen befand, ließ zu dieser Zeit drei bedeutende Komponisten hervorgehen: Dmytro Bortnianskyj, M. Beresowskyj und Art. Wedel, bei welchen von fremden Einflüssen am grellsten die Elemente der italienischen Virtuosität und Musik zum Vorschein kommen. Die Schöpfungen dieser Komponisten waren auch in westukrainischen Gebieten, in Galizien, bekannt, wo die Einflüsse derselben sich mit den deutschen kreuzten und eine eigenartige Musikatmosphäre bildeten, in welcher die westukrainischen Komponisten der Neuzeit erzogen wurden.

Der erste unter denselben, Mychajlo Werbytzkyj (1815—1870), ist aus der Musikgruppe Nankes in Peremyschl hervorgegangen, und später stand er stark unter dem Einfluß der italienischen, französischen und hauptsächlich deutschen Musikliteratur. Obwohl Werbytzkyj manchmal die ukrainischen Volkslieder bewußt in seine Werke einführte, konnte er doch noch nicht die charakteristischen Merkmale derselben erfassen, und diese Merkmale entweder harmonisch oder aber in einer entsprechenden Instrumentation unterstreichen. Aber in den Chorwerken dieses Komponisten kann man sogar sehr oft auf die Wiederklänge der deutschen „Liedertafeln" stoßen, und in seiner reichen bühnenkompositorischen Tätigkeit bediente sich Werbytzkyj der deutschen Singspiele als Muster, besonders des Wiener Typus, wie des F. Kauer (1751—1831), Wenzel Müller (1767—1835) oder Adolf Müller (1801—1886), und schuf einen Typus des ukrainischen Singspieles, der im Laufe langer Jahrzehnte zur herrschenden Form der ukrainischen Bühne wurde. Manche Ouvertüren des Werbytzkyj nähern sich wieder mit ihrem Themenwechsel und dem Modulationsplan dem Ouvertürenstil Webers.

Wir haben keine Möglichkeit, im Rahmen dieses Artikels alle anderen ukrainischen Komponisten zu erwähnen und auf Grund ihrer schöpferischen Tätigkeit die deutschen Einflüsse aufzuweisen. Wir bemerken nur allgemein, daß fremde, hauptsächlich deutsche Einflüsse bei J. Lawriwskyj, W. Matiuk, A. Wachnianyn, S. Worobkewytsch, D. Sitschynskyj und O. Nyschankiwskyj in verschiedener Stärke und Form Widerklang gefunden haben, und eben diese Einflüsse hemmten noch lange Zeit die Entwicklung und Herrschaft der nationalen ukrainischen Musikprinzipien.

Im allgemeinen stand vor den ukrainischen Komponisten als wichtige und schwere Aufgabe, der eigenen Volksschöpfung näherzutreten, sie zu prüfen bzw. allseitig herauszufühlen, allerlei charakteristische Merkmale zu erfassen und erst dann auf Grund derselben in der Kunstmusik den ukrainischen Nationalstil zu bilden. Es ist zwar eine nicht leichte Aufgabe, aber die ukrainischen Volkslieder liefern doch genug an eigenartigem Material, um diese Aufgabe erfüllen zu können. Die Melodik dieser Lieder mit ihren Gängen in übermäßigen Intervallen, mit ihren Deutungen auf eigenartige Tonarten, mit ihren eigentümlichen, sprungweisen Kadenzen auf die Unterquarte u. dgl. bieten wirklich ein wertvolles Material für den Forscher. In der Rhythmik treffen wir wiederum ofte Taktwechsel und eine ganze Menge von „unregelmäßigen" Takten. Und was das Wichtigste ist, daß die ukrainischen Volkslieder vom Volke vielstimmig (drei-, vier- und mehrstimmig) gesungen werden. Dieser Gesang ist für einen Musiker ein wahrer Schatz der Volkspolyphonie, des eigenartigen Kontrapunktes und sehr interessanter Harmoniewendungen. An Hand eines solchen Gesanges kann man sich überzeugen, wie die ukrainischen Volksmassen die selbständige Stimmenführung lieben, wie oft sie in Quintenparallelen singen, wie sie die Lieder mit einer leeren Oktave oder leeren Quinte enden und viel anderes.

Solche stilistischen Eigenarten sind ziemlich entfernt von den musikalischen Ausdrucksmitteln der deutschen Klassiker oder Romantiker. Nun kamen die ukrainischen Komponisten dank denselben zur Überzeugung, daß die ukrainischen Volkslieder nach gewohnten, schablonenmäßigen, von deutschen klassischen Mustern erlernten Arten sich nicht harmonisieren lassen und daß überhaupt die Formerrungenschaften der deutschen Musikkultur sich ohne gewisse Abänderungen der ukrainischen Musik nicht anpassen lassen.

Der erste, der die ukrainische Musik zielbewußt von den deutschen, kritiklos angewandten Elementen freizumachen versuchte, war der Komponist der Großukraine M y k o l a L y s s e n k o (1842—1912). Er studierte Klavier und Komposition im Leipziger Konservatorium und lernte die deutsche Musik aus der unmittelbaren Quelle kennen; aber anderseits hat er sein ganzes Leben hindurch unter dem ukrainischen Volke die Volkslieder gesammelt, lauschte ihnen, harmonisierte viele davon, studierte sie und kam zur Überzeugung, daß ihre Bearbeitung einen eigenartigen Stil verlangt. Solche Gedanken verbreitete Lyssenko auch in den ukrainischen Musikkreisen. So schrieb er z. B. an den ukrainischen Musiketnographen und Komponisten Philaret Kolessa: „Anfangs war ich bestrebt, die sehr komplizierte, komplexe, unbedingt vier-, sogar mehrstimmige Harmonie anzuwenden; aber die weitere Erfahrung führte mich zur Überzeugung, daß dies alles unnötig, vergeblich, nicht völkisch ist. Ich habe beim Deutschen im Leipziger Konservatorium die Lehre desselben von der Musik genommen und begann, heimgekehrt, mit Hilfe dieser Lehre auch mein eigenes Gut zu bearbeiten, indem ich aber mein Lied nicht deutsch gestaltete. Vielleicht stand ich eine gewisse Zeit hindurch unter dem Einfluß der fremden Lehre, aber weiter ging ich zu meinem Eigenen über und habe schon klar abgegrenzt, was mein und was nicht mein ist."

Lyssenko empfahl, derartige Kriterien nicht nur bei der Harmonisierung der Volkslieder, sondern auch bei der Urschaffung anzuwenden. Er schrieb weiter: „Ihr sollt am Anfang vom Volke geführt werden und weiter werdet ihr selbst, aus so einer Schule hervorgegangen, selbständig arbeiten. Aber dabei ist eine allgemein menschliche Musikschule notwendig."

Obwohl Lyssenko ein befähigter Komponist war und viel an der Ausarbeitung des ukrainischen Musikstils arbeitete, hat er doch selbst diese Aufgabe nicht vollkommen ausgeführt. In seinem Schaffen sehen wir noch Stilvermischungen, zwischen seinen Harmonisationen der Volkslieder, Klavierwerken, Opern usw. Lyssenko hat theoretisch das Problem gelöst, aber seine kompositorische Praxis ist in vielen Fällen nur ein Suchen geblieben.

Immerhin hat Lyssenko einen Durchbruch gemacht, und er wird mit Recht als Vater der ukrainischen Nationalmusik angesehen; er hat die Wege gewiesen, welche seine Nachfolger, die späteren ukrainischen Komponisten, gegangen sind. Die Befreiung der ukrainischen Musikelemente ist weiter mit sicheren Schritten gegangen und erreichte in den Chorwerken des Mykola Leontowytsch und Kyrylo Stetzenko ihren klaren Ausdruck.

Die zeitgenössischen ukrainischen Komponisten, wie L. Rewutzkyj, P. Kosytzkyj, M. Werykiwskyj, W. Kosstenko, St. Ludkewytsch, W. Barwinskyj, N. Nyschankiwskyj, M. Kolessa und viele andere, stehen schon, sich auf die ernste Tradition stützend, auf festem Boden und führen mit Erfolg den ukrainischen Nationalstil auch in das Klavier-, Sinfonie- und Operngebiet ein. Wenn schon von den zeitgenössischen ukrainischen Komponisten die Rede ist, erwähnen wir, daß unter denselben in Charkiw auch ein deutscher Kolonist Ottomar Berndt arbeitet, welcher sich vollkommen an den Stil seiner ukrainischen Kollegen anzupassen bestrebt ist.

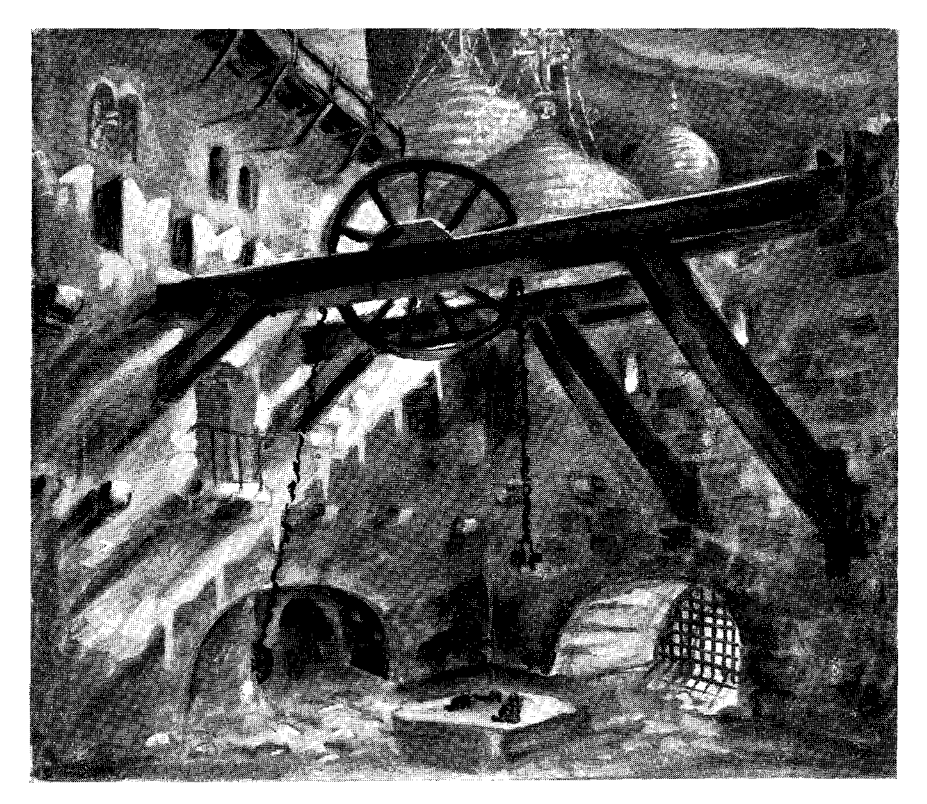
Als Beispiel führen wir einige Miniaturen der ukrainischen Volkslieder, in Bearbeitung zeitgenössischer ukrainischer Komponisten für Chöre à cappella an:

Zunächst ein Burschenlied aus dem Lande der Lemken, in rhythmischer Beziehung sehr mannigfaltig; die Quart tritt einmal rein, das andere Mal wiederum übermäßig auf, und interessant ist, das auch die Terz nicht einartig ist: Einmal groß, das andere Mal wieder klein (Dur-Moll). Das Lied wurde für einen Männerchor von Mykola Kolessa arrangiert:

Burschenlied für Männerchor, Satz von Kolessa.

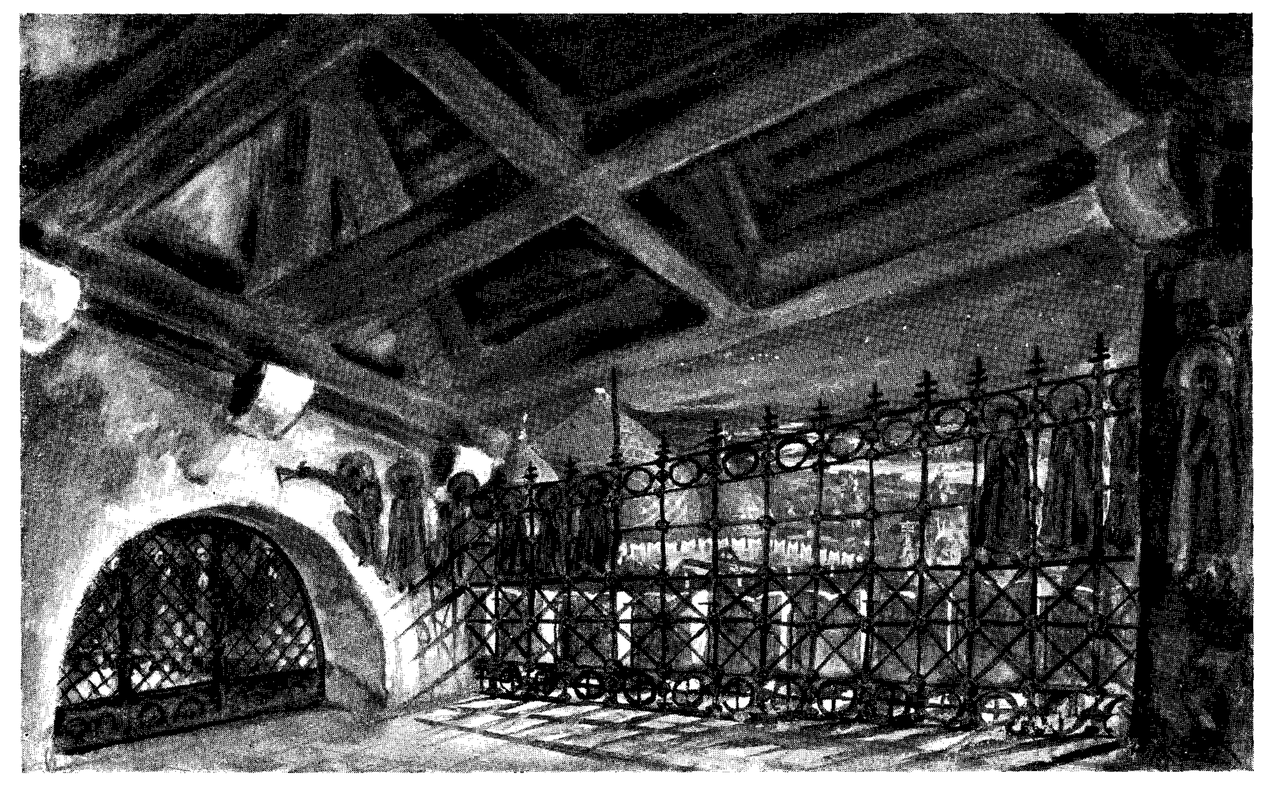


Leipziger Opernhaus. Szenenbild aus Rimsky-Korssakows „Scheherezade“
Bühnenbild: Max Elten



Duisburger Oper. „Mazeppa“, 3. Bild: Folterkammer
Entwurf: Dr. Fritz Mahnke

Duisburger Oper



Tschaikowsky: „Mazeppa", 4. Bild: Terrasse in Mazeppas Palast
Entwurf: Dr. Fritz Mahnke



Die Lemken sind ein ukrainischer Volksstamm, der westlich der Karpaten wohnt. Das Lied ist also für die jetzt autonome Karpatoukraine charakteristisch, und zwar für deren westlichen Teil.

Schließlich noch ein Frühlingslied aus Nordgalizien. Als ein Rituslied ist dasselbe einer sehr entlegenen, noch heidnischen Abstammung. Arrangiert für Frauenchor von Senowij Lyssko:

Frühlingslied für Frauenchor, Satz von S. Lyssko.



Allgemein genommen sind heute die deutschen Einflüsse in der ukrainischen Musik auf einen gesunden Rahmen beschränkt, obwohl sie bei einigen Komponisten noch in sehr krassen, nicht angepaßten Formen auftreten, wie z. B. im reichen Gebrauch der Chromatik in der Harmonie oder aber in der Nachahmung des deutschen Expressionismus (B. Latoschynskyj, J. Mejtus, A. Rudnytzkyj u. a. v.). Dies alles ist selbstverständlich, denn manche zeitgenössischen ukrainischen Komponisten sind unmittelbar aus den deutschen Konservatorien in Wien oder Berlin hervorgegangen, und andere sind überwiegend erzogen worden (und werden noch weiter erzogen) an Hand von deutschen Musikmustern. Es genügt, wenn wir daran erinnern, daß in den ukrainischen Musikschulen in Galizien allgemein die deutschen Lehrbücher beim Studium der Harmonie und des Kontrapunktes und verschiedene deutsche Notenausgaben gebraucht werden. Auf diese Weise werden die Ukrainer mit der übrigen westeuropäischen Musik auch durch die Vermittlung der Deutschen bekannt.

Zum Schluß wollen wir noch auf einen interessanten Umstand aufmerksam machen. Die zeitgenössische europäische Musik, die in den letzten Jahren vom extremen Atonalismus eine — wenn man sich populär ausdrücken würde — „Rechtswendung" gemacht hat, weist jetzt manche Formtendenzen auf, durch welche sie sich sehr gewissen Grundsätzen der ukrainischen Volksmusik nähert. Um unsere Behauptung zu begründen, weisen wir auf den schleichenden Chromatismus hin, der ebenso in der modernen europäischen Musik wie in der ukrainisch-nationalen nur ungern geduldet wird. Auch die Herrschaft von horizontal-kontrapunktischem Stil steht in Einklang mit den ukrainischen vielstimmigen Volksgesängen mit ihrer selbständigen Stimmenführung. Eine unruhige, schablonenlose Rhythmik findet auch eine Analogie in diesen rhythmischen Eigenschaften der ukrainischen Volksschaffung, von welchen schon oben die Rede war. Das alles erleichtert selbstverständlich den zeitgenössischen ukrainischen Komponisten die Aufgabe, national zu bleiben und gleichzeitig möglichst verständlich für Westeuropa und Deutschland zu sein. Anderseits können solche gemeinsamen Eigenschaften zur Annäherung dieser zwei Welten führen, was wiederum die Bereicherung der gesamten Musikkultur zur Folge haben wird.

Vorchristliche Restbestände im balkanischen Volkstum

Ihre Beziehung zur Volksmusik der Slawen in Südosteuropa

Von Walther Wünsch, Berlin-Gablonz

Aus den einsamen Wäldern des Balkans klingt uns ein Hirtenlied entgegen, dessen Weise seltsam anmutet und dennoch unserem Empfinden nicht fremd ist. Der einstimmige Gesang hat keine Tiefe, er schwingt in die Weite. Seine Worte bekunden die Klage um die endlosen Kämpfe der Balkanvölker für Recht und Freiheit und betrauern die Helden von Kosovo und Kumanovo. Die merkwürdig zitternde Stimme gibt dem Liede

eine eindringliche Intensität, ganz erfüllt von der Trauer und Einsamkeit dieser Volksstämme. In Wort und Weise dieses Hirtenliedes begegnet uns der Mensch des Balkans, ein Hirte und Kämpfer zugleich, der durch fast ein Jahrtausend gegen artfremde Mächte und Kulturen kämpfte und in diesem Kampfe um sein Volkstum stark und einsam wurde.

Es ist nicht leicht, diese Hirten, Waldwanderer und ehedem geächtete Freiheitskämpfer heute bestimmten Rassen zuzuordnen. Sie sind alle echteste Söhne der Berge und Wälder, verwegene Jäger, kluge Kämpfer, naturfroh und erdverbunden. Viele sind blond, als ob in ihnen letzte Reste der einstigen Goten lebendig wären. Es sind hochgewachsene, schlanke und sehnige Gebirgler, voller Sehnsucht und Stolz. Das Gastrecht ist ihnen heilig, ebenso wie das Gesetz der Blutrache. Sie sind Christen — aber zusammen mit dem Pfarrer, dem Popen, feiern sie die Feste der Sommer- und Wintersonnenwende und das Fest des Hausgeistes in uralter heidnischer Weise. Der Pope und seine Popina entstammen derselben Sippe und sind Bauern wie die anderen. Sie alle sind arm, nach unserem Maßstab gerechnet, aber auch unendlich viel reicher, denn sie stehen noch nicht im Banne europäisch-amerikanischer Wertmessung. Im engen Familienstaat, nach patriarchalischer Ordnung leben diese Menschen für sich nach dem Gesetz: „Stari običaj, gotov zakon" = ein alter Brauch, ein ausgemachtes Gesetz. Vuk Štefanović Karadžić, einer der tiefsten Denker und besten Volkstumskenner, der selbst diesem Bauernvolk entstammt, setzt „zakon" gleich Religion. Das Christentum tritt bei diesen Volksstämmen vor der althergebrachten Sitte in den Hintergrund. Dieser Sitte ist die Ehre gleichgestellt: „Podobrie ćesno da umrieš a ne bezćesno da živiješ" = besser in Ehren sterben, als ehrlos leben, sagt ein altes bulgarisches Sprichwort. Ihr Staat ist die Familie. Blutsverwandte bilden einen engen Verband mit gemeinsamem Grundbesitz. Das Leben im Sippenverbande verpflichtet mit der Blutrache zur Reinhaltung des Stammes. Die einzelnen Sippen verbinden sich wieder untereinander unter der Führung der Ältesten. Außer der Blutsbrüderschaft besteht eine Wahlverwandtschaft, die in Friedenszeiten zur Hilfeleistung untereinander und in Kriegszeiten zur sofortigen Kampfbereitschaft verpflichtet. Die Aufteilung der Kulturen, Quellen, Wälder, die Teilung der Hausgemeinschaften, Abwehr von Überfällen usw. unterliegt dieser altbalkanischen Patriarchalität. Der Älteste des Sippenverbandes ist Herr und Verwalter des gemeinsamen Gutes, nicht aber dessen Besitzer: „u stara glava a u mlada snaga" = der Alte hat den Kopf, der Junge die Kraft. Die Gastfreundschaft ist heilig, und man muß den Gast, wenn er ein Uskok, ein Flüchtling, ist, auch mit der Waffe verteidigen. Handwerker gibt es kaum. Was der Bauer nicht selbst herstellt, kauft er am Markte in den türkischen „Čaršija" der Kleinstadt im Tale. „Der Pfarrer lebt wie ein Bauer, wenn er leben will, sonst verhungert er mit seiner Familie, und nur die Mönche leben vom Betteln oder im reichen Kloster."

Das bedeutendste Fest ist „krsno-ime", das Fest der Sippe und des Haus- und Schutzgeistes, das vorchristlichen Ursprunges ist, wenn auch der Pope daran teilnimmt. Man zerteilt das Brot als Sinnbild des Haussegens, und vor dem Bild des Hauspatrons steht ein Knabe mit einer gabelförmigen Rute und einer Kerze aus gelbem Hauswachs.

Dieses Fest ist die Entsprechung zur altdeutschen „wunsciligerta". Es werden Segenswünsche auf den „zemaljsko"- (Erd-), „Skotsko"- (Tier-) und „ljudsko"- (Mensch-) „Sjeme" (Samen) ausgesprochen. Man schmückt die Quelle, den Waldeingang und die Tiere des Hauses[1]. In diesem Hausfest werden alle — Mensch und Tier — zusammengefaßt: „Čovek bez zadruge, kao bez ruke" = ein Mensch ohne Gemeinschaft ist gleich ohne Hand[2]. Die Mitglieder einer Hausgemeinschaft sind Blutsverwandte in männlicher Linie; den Einzelgänger trifft ein hartes Los, er ist Herr und Diener zugleich: „Inokosnik i zapovjeda i slusa." Ein vereinzelt liegendes Haus ist eine leere Höhle: „Inokosna kuca prazna pecina."

Im Frühjahr schmücken die Mädchen die Brunnen, zum Frühlingsfest erklären sich die Burschen den Mädchen, aber erst im Herbst wird die Hochzeit gefeiert. Aus dem Schulterblattknochen des Hochzeitsbratens liest der Hausälteste die Zukunft des jungen Paares. Ein weiterer vorchristlicher Brauch ist das Totenfest, das als Ahnenkult anzusehen ist. Sterben bedeutet Eingehen in ein neues Leben. Bäume werden am Wohnort der Seelen gepflanzt, und die Totenklagelieder wechseln ab mit den Tänzen um die Gräber. Der Hausherr bewirtet die Gäste und legt auch auf das Familiengrab eine Schüssel mit Weizenkörnern in Zucker gekocht. Am Fest der Wintersonnenwende, „Baduje veče", wird nochmals der Toten gedacht. Am Tage des St. Ivo, dem Zauberfest, findet ein Feuertanz statt, bei dem Frauen auf der verglimmenden Asche den Kolo tanzen. Das Varice-Fest ist den Tieren geweiht: die Festkerze wird verdeckt, um die Bienen vor der Flamme zu schützen. Am Varovi dan werden die Tiere geheilt, und wer diesen Tag nicht achtet, wird von bösen Geistern heimgesucht.

Manche dieser Feste erhielten zwar ein äußeres christliches Gewand, aber wir können sie als Überreste heidnischen Brauchtums aus frühester Zeit ansehen. In manchen Gegenden, in denen Christen und Mohammedaner aneinander angrenzend wohnen, zeigt sich die Kraft der alten Festbräuche besonders stark und überbrückt die konfessionellen Gegensätze. So feiern Muslimen und Christen am St. Georgstag (mohammedanisch: Alija = Elias-Tag) das Fest des Hasreti-Hrsul. Gemeinsam ziehen die jungen Burschen von Mitternacht bis Sonnenaufgang durch die Wälder und über die Weideplätze, um mit dem Spiel ihrer Hirtenflöten den Čume, den bösen Geist, der den Tieren schadet, zu vertreiben. Der bosnisch-mohammedanische Hasreti-Hrsul ist der schützende Wald- und Tiergeist, dem germanischen Habergeist zu vergleichen.

Die Taufpatenschaft bei den Mohammedanern beginnt mit dem ersten Haarschnitt. Oftmals wird die tiefe konfessionelle Kluft zwischen Muslimen und Christen, die freilich gleichen Blutes sind und die gleiche Sprache sprechen, durch eine Art Gödschaft, das „Kumstvo" überwunden.

Alle diese Feste werden mit Musik und Tanz ausgeschmückt[3]. Der schönste und tiefste

---

[1] Vuk Štefanović Karadžić und Medaković: „Život i običaji Crnagoraca".
[2] Utjenešović: „Die Hauscommunion der Südslawen", Wien 1859.
[3] Wünsch, W.: Südslawische Volksmusik als Ausdruck südslawischer Volksgeschichte, „Musik", XXX. Jahrg. Nr. 7, April 1938. — Wünsch, W.: Südslawische Musikinstrumente und Lieder", „Musik", XXX. Jahrg. Nr. 12, Sept. 1938.

Ausdruck dieser im Sippenverbande geeinten Stämme und zugleich die künstlerische Darstellung der Geschichte dieser freiheitsfrohen Balkanmenschen ist das Heldenlied, das heute, wie seit uralter Zeit, lebt und für Wahrung von Recht und Sitte mahnt. Die musikalische Festgestaltung, die Herstellung der Instrumente und deren bestimmte Funktion im Leben der Hirten und ihre Bedeutung als wichtigstes Hausgerät, die geschichtliche, völkisch-bewußte Symbolik der Gusle — dem epischen Begleitinstrument — zeigen die engste Verbindung zwischen Volksbrauch und Volkslied. Die balkanischen Hirtenweisen zerfallen in leere Tonfolgen, will man sie, losgelöst vom Liedträger, der Liedlandschaft und ihrer volksbildenden Kraft entkleidet, vom grünen Tisch aus, ohne Landes- und Volkskenntnis, durch musikwissenschaftliche Analyse etwa auf orientalische oder byzantinische Kultureinflüsse hin untersuchen. Das balkanische Volkslied ist ursprünglichster Ausdruck des balkanischen Wesens, das wir zu erkennen trachten. Die geschichtlich vergleichende und ästhetische Volksliedforschung ist hier zunächst nebensächlich: wir müssen vor allen Dingen in der Ursprünglichkeit und Lebendigkeit der Volksweisen die Seele des Volkes zu erkennen und zu erfassen suchen.

Das balkanische Lied hat sich durch die wechselnde Geschichte der Landschaft seine altüberlieferte Form erhalten. In vielen Formen, wie etwa in jenen gesungenen Reigentänzen mit ihren eigenartigen Sekundenparallelen, dem mazedonischen Gesellschaftsepos mit seiner Organumtechnik, dem Singen zur Thepsia als eine alte Art der heidnischen Geisterbeschwörung, in dem Inhalt und der Spielweise der Heldenepen, lebt allerälteste Musikpraxis bis in die Gegenwart fast unverändert fort. Es handelt sich hier um Volksmusik im wahren Sinne des Wortes, die weder durch die oströmischen Kirchengesänge noch durch fremde Melodien, wie etwa die Sevdah-Lieder der mohammedanischen Lyrik, verdrängt werden konnte. Die südslawische und bulgarische Musikkultur im Sinne abendländischer Kunstanschauung ist kaum ein Jahrhundert alt. Moderne Musikschaffende erst führten die Mehrstimmigkeit nach westlichem Muster ein. Freilich finden sich auch in der Volksmusik einige wenige ursprüngliche mehrstimmige Formen, die aber eher als mitstimmige anzusehen sind. Jedes Lied hat ein festes Gefüge, nach dem es stets neu improvisiert und geschaffen wird; diese ständigen melismatisch-ornamentalischen Verzierungen bekunden die Freude dieser Stämme am Musizieren. Allerdings ist es sehr schwer, dieses Lied schriftlich festzuhalten, da seine musikalische Form sich stets wandelt und immer wieder neu ersteht. Der Mensch auf dem Balkan ist ein unermüdlicher Musikant, ebenso wie ein genialer Erzähler. Er singt und spielt das oft Stunden dauernde Heldenlied ohne zu ermüden. Die Melodik der Volksmusik ist linear; sie bewegt sich in engem Tonraum, und der nach unseren Begriffen fundierende Baß fehlt am südslawischen Musikinstrument. Die Stimme bewegt sich stets in den höchsten Tonlagen und erzeugt durch die schon erwähnte, eigenartig zitternde Intonation eine weitschweifende Melismatik. Die Stimmgebung ist immer angestrengt und extensiv. Der Rhythmus der Volkslieder ist oft eigenwillig, asymmetrisch und meidet einfache Taktgruppierungen. Tiefere Stimmen des Dudelsacks oder leere Saiten der bulgarischen und adriatischen Geigen (Gadulka, jadranska lirica) klingen gelegentlich mit oder liegen in andauerndem Bordunton. Der Inhalt aller Lie-

der erzählt unermüdlich von den alten Helden und vom Kosovo-Tag, dem Unglückstag aller Slawen im Südosten, er schildert die Natur und die Heimat — er singt von den geliebten Bergen und von den Kämpfen, die um sie geführt wurden. Im balkanischen Volkslied klingen uns der Freiheitswillen und die Heimatliebe dieser tapferen Menschen entgegen, wir erkennen die heroische Balkanlandschaft, die ihre Menschen bildete und sie in ihrer Ursprünglichkeit bestehen ließ, obgleich das Land durch Jahrhunderte hindurch Durchzugsland der verschiedensten Völker und Kulturen war.

Wir müssen also in unsere Untersuchungen über die südslawische Volksmusik auch die Liedlandschaft und den Liedträger mit einbeziehen. Es ist überflüssig, nun etwa südslawische, montenegrinische oder herzegowinische Eigenart feststellen zu wollen oder mazedonische oder bulgarische Variationen zu suchen. Ebenso wie die südslawische Umgangssprache türkische, aber auch gotische und griechische Lehnwörter enthält, sind auch in der Volksmusik die verschiedensten Einflüsse lebendig. Aber gerade derartige Einzeluntersuchungen erfassen nicht das Wesen der Volksmusik und sind deshalb für uns unwichtig. — Im Heldenliede klingt die Seele des balkanischen Menschen auf, in den Tanz- und Liebesliedern verspüren wir seine ungebrochene Lebens- und Musizierfreude, die Hirtenlieder spiegeln Besinnlichkeit und Melancholie der Landschaft wider. Wir müssen deshalb das südslawische Volkslied in der Gesamtheit von Lied, Liedträger und Liedlandschaft zu erfassen suchen, um es ganz zu verstehen und als völkischen Ausdruck einer hochwertigen dinarischen Rasse würdigen zu können.

Das wiederentdeckte „Tedeum" von Otto Nicolai

Von Ernst Schliepe, Berlin

Auch musikalische Werke haben ihre Schicksale wie das Leben ihrer Schöpfer. Otto Nicolai, den weltbekannten Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor", kennen wir alle als einen mit der deutschen Romantik verwachsenen musikalischen Humoristen, und als solcher nimmt er neben dem Zeitgenossen Albert Lortzing den besten Platz ein. Doch schon dieser naheliegende Vergleich zeigt grundlegende Wesensunterschiede zwischen beiden auf. Überblicken wir die Reihe der Werke, die beide Meister geschaffen haben, so finden wir bei Lortzing mit wenigen unbedeutenden Ausnahmen nur Opern — was ganz natürlich ist, denn Lortzing war im Theatermilieu aufgewachsen und blieb ihm auf seinen Kreuz- und Querzügen durch Deutschland zeitlebens treu. Bei Nicolai liegt die Sache anders. Sein Lebensweg führte ihn zunächst zur Kirchenmusik, und im Grunde genommen ist er dieser der Bühnenkunst doch gerade entgegengesetzten Musikgattung trotz seiner vorwiegenden Tätigkeit als Theaterkapellmeister innerlich immer verbunden geblieben. Wie hätte er sonst gleichzeitig Kapellmeister am Königlichen Opernhaus und Dirigent des Domchores in Berlin sein können, und gleichzeitig neben den „Lustigen Weibern" Kirchenchorwerke schreiben können —?

Diese so eigentümliche und seltene künstlerische Doppelnatur Nicolais ist angesichts des übertragenden Erfolges seiner komischen Oper kaum nach Gebühr gewürdigt worden. Sie konnte es auch schwerlich, weil die geistlichen Werke Nicolais eigentlich nur dem Namen nach bekannt waren. Dadurch, daß sein musikalischer Nachlaß nach seinem frühen und ganz unerwarteten Tode (1839) nicht in pietätvoll pflegende Hände geriet, sondern vermutlich im ganzen verkauft wurde, erfuhr niemand, welche Schätze dort noch vorhanden waren. Anderseits ist im Laufe der Zeit natürlich manches auf Umwegen wieder ans Licht gekommen, und gerade jenem Umstand des Verkaufes verdanken wir die Neuentdeckung eines für den jungen Nicolai außerordentlich bezeichnenden und darüber hinaus wertvollen Chorwerkes, des „Tedeum". Es ist erst vor einigen Monaten von Oswald Schrenk in einem Haufen alter Manuskripte auch anderer Komponisten in Gestalt einer vollständigen Abschrift der Ori-

ginalpartitur aufgefunden worden und wird jetzt im Verlage Bote & Bock (Berlin) veröffentlicht.

★

Um dies vorauszunehmen: das „Tedeum" wurde laut eigenhändiger Notiz Nicolais in der knappen Zeit von drei Monaten, nämlich von Januar bis März 1932, komponiert. Es ist also das Werk eines Zweiundzwanzigjährigen, und zwar als ein Monumentalwerk entworfen, wie die ganze Anlage beweist: die kontrapunktisch kunstvoll gearbeiteten, bis zur Achtstimmigkeit erweiterten Chöre, die reiche Ausgestaltung der Solopartien, das für damalige Verhältnisse große Orchester (drei Trompeten, Kontrafagott!) und endlich die eine runde Stunde währende Aufführungsdauer. Da wir ohnehin nur sehr wenige noch lebensfähige Tedeum-Kompositionen besitzen, steht Nicolais Werk als in seiner Art durchaus ungewöhnlich schlechthin vergleichslos da — wie die spätere Analyse noch bestätigen wird.

Über die Entstehung und Geschichte des „Tedeum" sind wir ziemlich genau unterrichtet, soweit man bei den an sich nur spärlichen Nachrichten über das Leben und Wirken Nicolais von Genauigkeit überhaupt sprechen kann. Es sei vorausgeschickt, daß Nicolai bereits im Jünglingsalter von sechzehn Jahren das allzu gestrenge Vaterhaus in Königsberg heimlich verließ — er „brannte durch" — und in mühseliger Wanderung über Pommern mit Hilfe eines menschen- und kunstfreundlichen Wohltäters, des Auditeurs Adler in Stargard, schließlich nach Berlin gelangte, wo er an den Direktor der Singakademie, Zelter, empfohlen war. Der greise Meister erkannte das Talent des jungen Musikers und verschaffte ihm ein Stipendium von König Friedrich Wilhelm III., so daß er die nächsten Jahre studieren konnte. Wenn auch offiziell Bernhard Klein als sein Lehrer genannt wird, dürfte doch der Einfluß Zelters nicht minder groß auf Nicolai gewesen sein — um so mehr als durch die ständige Berührung mit der Singakademie, in der er sogar als Baßsolist wiederholt auftrat, der Geist des jungen Komponisten für die Meister der klassischen Chormusik und wohl vor allem auch für Joh. Seb. Bach empfänglich werden mußte. Wir haben hier zweifellos die Quelle für das Kirchenmusikertum Nicolais zu suchen. Ebenso aber mußte der unmittelbare Umgang mit Sängern und die persönliche Betätigung als Gesangssolist ihm das Ohr für die Vorrechte der Stimme, für die Schönheit einer kantablen Melodie schärfen. Daraus hat dann wieder der einstweilen noch schlummernde Opernkomponist Nutzen gezogen, der nur noch der besonderen Schulung italienischer Opernkunst bedurfte, um endlich als leider einzige vollreife Frucht kurz vor dem Ende ein Meisterwerk wie die „Lustigen Weiber" zu schaffen. Denn keineswegs ist diese Oper nur ein genialer Wurf, sondern in vielleicht noch höherem Maße das Produkt einer intensiven praktischen Theatererfahrung.

In demselben Jahre, zu dessen Anfang das „Tedeum" entstand, starben sowohl Zelter wie Bernhard Klein, so daß Nicolai auf einmal beider Lehrer und Berater beraubt war. Indessen hatte er mit diesem Werk den Beweis erbracht, daß er fortan auf eigenen Füßen stehen konnte, und tatsächlich trat er Ende 1833 seine erste Stellung als Organist — also Kirchenmusiker! — bei der Gesandtschaftskapelle in Rom an. Fraglos wäre ihm dieser für einen so jungen Künstler doch ungewöhnliche Posten nicht zugefallen, wenn er nicht bereits als hoffnungsvoller Kirchenmusiker einen Ruf gehabt hätte. Diesen Ruf aber kann ihm nur sein „Tedeum" verschafft haben, das unmittelbar nach seiner Entstehung auch sogleich der Öffentlichkeit vorgeführt wurde. Somit hatten sich also die Hoffnungen erfüllt, die Nicolai an dieses Werk, das seine Lehrjahre abschließt, knüpfte, denn er hatte an seinen Vater geschrieben: „Sollte es mir gelingen, das Werk zur Aufführung zu bringen, so würde ich nur noch in Berlin eine Oper schreiben und dann meinen Wohnsitz woanders aufschlagen, denn ich hoffe, durch das gemachte ‚Tedeum' und die noch zu machende Oper mir einen Ruf zu erwerben." Diese Zeilen beweisen, daß sich der Komponist des Wertes seiner Tonschöpfung durchaus bewußt war, ja daß er mit voller Absicht damit sein Meisterstück liefern wollte, um dann als Künstler von Ruf eine angemessene Existenz zu finden. Dieser Gesichtspunkt ist für die Würdigung des „Tedeum" nicht ohne Bedeutung.

Die uns jetzt vorliegende Partitur ist, wie gesagt, nicht das eigentliche Original, sondern eine Abschrift, die zu dem Zweck hergestellt wurde, um das Werk dem König zu überreichen. Also gewissermaßen als Beweisstück dafür, daß der Stipendiat auch wirklich etwas Ordentliches gelernt hat! Das Mäzenatentum des Königs bewährte sich auch weiterhin: bereits wenige Wochen später fand die Uraufführung in der Singakademie statt — sie war das letzte Ereignis, dem der bereits leidende Zelter noch beiwohnen konnte, denn schon am 15. Mai starb er —, und ein Jahr später bewilligte die Majestät sogar die Garnisonkirche und die Königliche Kapelle für eine abermalige Aufführung des „Tedeum" unter der Leitung des Komponisten. Das Werk hatte also, wie man heute sagen würde, einen glänzenden Start.

Betrachten wir die Partitur, so fällt uns alsbald auf, daß sie viele Verbesserungen enthält. Da

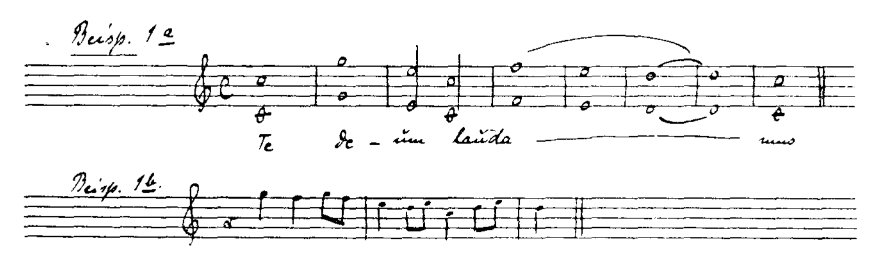
sind zunächst einige von der flüchtigeren Hand des Komponisten geschriebene Blätter und „Anhänge" hineingeklebt, es finden sich Eintragungen mit roter Tinte von gleicher Hand, außerdem aber auch hier und da Verbesserungen mit Blei und Rotstift. An einer Stelle ist eine (übrigens unerhebliche) Quintenparallele kräftig angestrichen. Möglich, daß es sich hierbei um Eintragungen von fremder Hand, vielleicht seines Lehrers oder eines Prüfers, handelt. Die wesentlichsten Veränderungen aber dürften auf die Erkenntnisse zurückzuführen sein, die Nicolai auf den Proben oder bei der ersten Aufführung gewonnen hat. So ist beispielsweise die dritte Trompete, die ursprünglich nur bei einigen Hauptchören vorgesehen war, nachträglich bei mehreren anderen Nummern hinzugefügt, ebenso gelegentlich Holzbläser oder Streicher zur Verstärkung eingetragen und dergleichen mehr. Zu dem lateinischen Text hat Nicolai ferner eine deutsche Übertragung mit roter Tinte in jeder Stimme untergesetzt. Diese Uebersetzung erhebt zwar keinen Anspruch auf poetischen Wert, aber sie erfüllt insofern ihren Zweck, als sie sich äußerst genau den Notenwerten anpaßt. Sie wird deshalb bei der Neuherausgabe beibehalten.

Ungeklärt ist die Frage, was mit der Originalpartitur geschehen ist. Vielleicht war sie nur skizziert? Bei der Schnelligkeit der Komposition wäre das nur begreiflich, auch hätte Nicolai sich sicher die Kosten der Kopie gespart, wenn er eine eigene Reinschrift besessen hätte. War er doch nicht in der Lage, das sechs Taler betragende Honorar an den Kopisten auf einmal zu bezahlen, sondern mußte ihm zwei Taler schuldig bleiben! Die Orchesterstimmen hat er dann selbst ausgeschrieben — das immer wiederkehrende Komponistenleid! Nicht von der Hand zu weisen wäre freilich die Vermutung, Nicolai habe seine handgeschriebene Partitur nach Herstellung der Kopie dem König dedíziert; in diesem Falle könnte sie noch in irgendeinem Archiv schlummern. Wie dem auch sei: wir können jenes apokryphen Originals durchaus entraten, denn gerade die Verbesserungen in der Kopie bestätigen uns, daß in dieser zweiten Partitur der Wille des Komponisten, wie er nach der Uraufführung zum Ausdruck kam, niedergelegt ist. Offenbar hat auch Nicolai nicht mit dem Vorhandensein eines anderen Originals gerechnet, denn die Kopie enthält zu Anfang einen Stempel mit den Initialen Nicolais und die Nummer 1 — vermutlich ein Bibliothekszeichen oder eine Werknumerierung. Er betrachtete mithin die jetzt aufgefundene Partitur selbst als die „authentische".

*

Betrachten wir nun das Werk selbst, und versuchen wir, ohne uns allzusehr in Einzelheiten zu verlieren, eine Analyse! Das „Tedeum" besteht aus 15 Nummern, die in ständigem Wechsel Solo- und Chorpartien bringen. Eigenartig und wohl einzig dastehend ist die Bevorzugung der Solisten gegenüber dem sonst immer vorherrschenden Chor: die Hälfte aller Nummern ist den Solosängern eingeräumt, die sich jedoch vorwiegend zum Ensemble vereinigen. Wir finden je eine Arie für Alt und Sopran, ein Duett, Terzett und Quartett; schließlich gar ein Sextett mit Chor. Es sieht eigentlich mehr nach Oper aus als nach Oratorium — allein die Musik enthält auch hier gar nichts Opernhaftes, sondern bewegt sich in ausgesprochenem Kirchenstil nach den Vorbildern Mozart und Bach.

Nr. 1: Chor. Zu Anfang steht eine verhältnismäßig breit ausgeführte Orchestereinleitung. In breitem Allegro spielen die Streicher kraftvolle Unisonoschritte, zu denen alsbald das „Tedeum"-Thema (Beispiel 1a) erklingt, dem das lebhafte



Gegenthema von 1b folgt. Dieses Thema — später die Begleitung zum Chor — wird in den Streichern kurz fugiert und danach vom ganzen Orchester durchgeführt. Der Satz geht in ein kurzes, vornehmlich von Holzbläsern bestrittenes „Andante con moto" über, das in den nun einsetzenden Chor „Te deum laudamus" — „Herr Gott, dich loben wir" mündet. In feierlichen Akkorden zieht diese Melodie mit ihrer durch ihre Beweglichkeit kontrastierenden Begleitung vorüber.

Nr. 2: Terzett. Nacheinander setzen die drei

Solostimmen Sopran, Tenor, Baß mit dem Text „Tibi omnes angeli" — „Dir lobsingt der Engel Schar" ein, um dann vereint mit dem nur aus Streichern bestehenden Orchester einen fünf- bis sechsstimmigen Tonsatz zu bilden. Anmutige Melodik und kunstvolle Stimmführung geben diesem Stück sein Gepräge.

Nr. 3: **Sanctus.** Teils von geteilten Streichern nebst Fagotten gestützt, teils a cappella stimmt ein achtstimmiger Chor in ruhiggehaltenen Akkorden das „Sanctus" an — „Heilig, heilig ist der Herr". Acht Solostimmen (oder ein Halbchor) lösen den vollen Chor wechselweise ab.

Nr. 4: **Chor.** Schmetternde Trompeten- und Hörnerklänge leiten die Verkündigung göttlicher Majestät ein: „Pleni sunt coeli" — „Himmel und Erde verkünden deines Namens Ehre." Das Chorthema Beispiel 2 wird als vierstimmige Fuge, am Ende mit Vergrößerung im Baß, durchgeführt.



Nr. 5: **Chor.** Überraschenderweise setzt nun, von Posaunen und Fagotten begleitet, ein fünfstimmiger Männerchor ein. Es sind die Apostel, die sich vernehmen lassen („Te gloriosus Apostolorum Chorus" — „Dich preist der Chor der ruhmwürdigen Apostel"). Unmittelbar anschließend braust zu den Worten „Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia" — „Herr, durch Welten betet dich die heilige Kirche an" ein gemischter achtstimmiger Doppelchor daher, dessen Ausklang zum Preise des Sohnes und des heiligen Geistes in sanfterer Tönung wieder die vierstimmige Form annimmt.

Nr. 6: **Duett.** Tenor und Baß teilen sich als Solisten in das Lob des Heilands („Tu rex gloriae, Jesu Christe" — „Preis, Lob, Herrlichkeit dir, Herr Jesu"). Das frische Motiv Beispiel 3 beherrscht den ganzen Satz, dem zur Begleitung



neben Streichern nur Oboen, Fagotte, Hörner und eine Trompete beigesellt sind.

Nr. 7: **Arie.** Zarte Melancholie Mozartschen Charakters klingt aus der folgenden Alt-Arie „Tu ad liberandum" — „Herr, du kamst zu lösen uns aus tiefer Sündennot". Eine Soloviolíne tritt aus dem Streichkörper hervor, den Gesang mit ausdrucksvollen Floskeln umrankend.

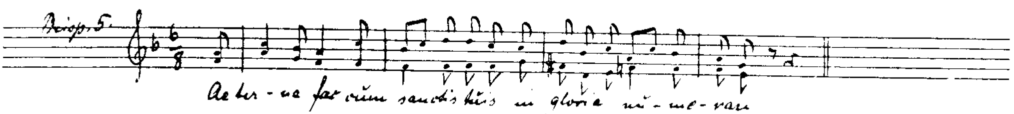
Nr. 8: **Chor.** In treffender Charakteristik malt der abermals zu machtvoller Achtstimmigkeit erweiterte Chor die Textworte „Tu devicto" — „Du zerbrachest mächtig des Todes Pfeil und hast eröffnet den Gläubigen die Pforten des Himmels". Eine vierstimmige Chorfuge auf den Text „Tu ad dextram dei sedes" — „Zu der Rechten Gottes sitzt du im Glanze" führt mit kräftig ausladendem Orchester über einem figurierten Baß diesen Satz zu einem Höhepunkt (Beispiel 4).



Nr. 9: **Sextett und Chor.** Mehrmals wiederholte Posaunenstöße künden das Jüngste Gericht an (Chor: „Judex" — „Herr Gott, du wirst kommen zu richten"), vor dem die Menschheit zittert (Streicherpianissimo). Zu einer Fürbitte um Gnade und Barmherzigkeit vereinigen sich sechs Solostimmen in einem bewunderungswürdig ausgeführten Tonsatz, zu dem später noch der Chor mit ganz leisen Akkorden hinzutritt. Die ganze Szene wiederholt sich dann in anderen Tonarten. Der Gegensatz der Stimmung kommt auch in der Orchesterbegleitung zum Ausdruck; während der Chor beim Anruf des höchsten Richters vom vollen Orchester gestützt wird, ist das Sextett fast allein von Klarinetten und Fagotten nebst Pizzikatobässen begleitet. Dieses Stück, wohl die Perle des Werkes, ist nach Anlage und Ausdruck in der Oratorienliteratur ohne Vergleich. In Melodieführung und Harmonik erinnert manches sogar an das Requiem von Verdi — ein Zeichen des romantischen Stiles, der sich hier zum erstenmal bei Nicolai ankündigt.

Nr. 10: Chor. Die Bitte um ewige Seligkeit — „Aeterna fac cum sanctis tuis" — „O laß mich einst mit deinen Heiligen im ewigen Lichte wohnen" — ist in eine anmutig geschwungene Melodie gekleidet, zu der eine wiegende Orchesterbegleitung mit reicher Harmonik den Hintergrund abgibt (Beispiel 5).

Nr. 11: Rezitativ. Ein dem tiefen Baß über-



wiesenes Rezitativ „Salvum fac populum" — „Wende dein Antlitz nicht von uns", das aparterweise nicht von Streichern, sondern von Holzbläsern und Posaunen begleitet ist, leitet zu dem folgenden

Nr. 12: Chor hinüber: „Per singulos dies benedicimus te" — „Wir preisen und loben und bekennen dich, Herr." Ein feierliches Stück, dem Blech- und Holzbläser (ohne Streicher) eine glänzende Untermalung geben.

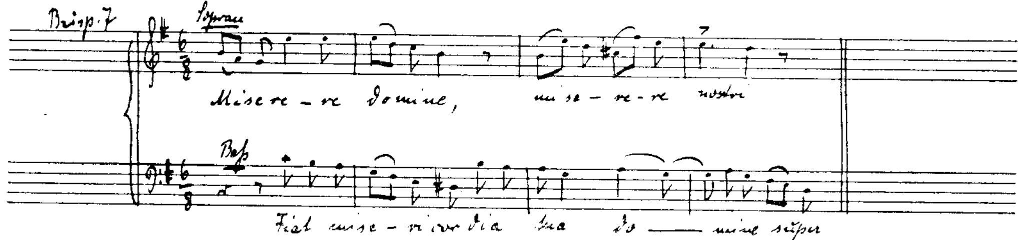
Nr. 13: Arie. In stärkstem Gegensatz dazu entströmt der anschließenden Arie für Sopran „Dignare domine" — „O leite gnädig uns", die nur von gedämpften Streichern begleitet wird, tiefe Sammlung und Verinnerlichung. Wie in stillem Gebet fleht die Solostimme in ausdrucksvoller Koloratur nach Bachschem Muster um Schutz vor der Sünde (Beispiel 6).

Nr. 14: Quartett. Ein breit ausgeführtes Soloquartett bringt das „Miserere", die Bitte um Erbarmen, zum Ausdruck. Zunächst eine kurze, langsame Einleitung von eigentümlich herber Harmonik, dann in fließendem 6/8-Takt der Hauptsatz, der reich mit Imitationen durchsetzt und über zwei



Themen kontrapunktiert ist (Beispiel 7). Zur Begleitung sind nur Klarinetten und Fagotte nebst Cello und Baß herangezogen.

Nr. 15: Chor. Den krönenden Abschluß des Ganzen bildet eine Doppelfuge, deren beide Themen „In te dominum speravi" — „Auf dich hoffen wir, Allmächt'ger" (Beispiel 8a) sowie „Non confundar in aeternum" — „Laß uns nicht zu schanden werden" (Beispiel 8b)



den ganzen Satz bestreiten. Sie erklingen zuerst beide nacheinander, dann wird das erste Thema als vierstimmige Fuge durchgeführt. Nachdem das „Non confundar" über einem Orgelpunkt auf D erneut eingeführt ist, wird es im folgenden mit



dem ersten Thema zusammen in vierstimmiger Doppelfuge verarbeitet. Die Koda bringt das erste Thema als Engführung verbunden mit dem zweiten. In feierlichen Harmonien klingt dann das Werk aus.

Man wird aus dieser Übersicht zum mindesten schon den Eindruck einer ungewöhnlichen Reichhaltigkeit gewinnen. In der Tat hat der Komponist sein Werk nach den verschiedensten Gesichtspunkten hin angelegt: der Monumentalität, der Steigerung, der klanglichen Abwechslung, der kontrapunktischen Kunstfertigkeit, der instrumentalen Buntheit. In der Anwendung des Orchesters folgt er dem Beispiel Mozarts, indem er die volle Besetzung nur bei den Hauptstücken verlangt, bei den übrigen aber kleinere Zusammenstellungen bevorzugt. Wie sehr er auf Kontrastwirkungen bedacht ist, wurde schon angedeutet. Davon abgesehen zeigt uns die Partitur, daß bezüglich des Orchesterklanges dem jungen Komponisten freilich noch die praktische Erfahrung fehlte — was ja ganz natürlich ist —, und auch die von ihm selbst vorgenommenen Änderungen haben die des öfteren zutage tretenden Ungeschicklichkeiten noch nicht beseitigt. Diesen Schönheitsfehler zum Verschwinden zu bringen, war eine nicht allzu schwer lösbare, aber notwendige Aufgabe, um dem Werk die ihm innewohnende Wirkungsmöglichkeit gemäß den Intentionen Nicolais zu sichern. Ohne Tadel und schlechthin meisterhaft ist die Komposition der Chöre, deren hohe Kunst vor der ausgesprochenen Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit der Diktion fast vergessen werden kann. Trotz der scheinbaren Länge des Werkes ist ihre Form äußerst konzentriert und prägnant gestaltet.

Wie Nicolai seinem Vater mitteilte, sollte sein „Tedeum" anläßlich des Erlöschens der Cholera, die damals in Preußen gewütet hatte, als Dankgesang aufgeführt werden. Daß ihm diese Schöpfung aber viel mehr ans Herz gewachsen war, können wir aus demselben Brief entnehmen, wenn er schreibt: „Freue dich, daß du Großvater eines für alle Ewigkeit bestehenden Te Deum geworden bist..." Das war gewiß nicht Überheblichkeit oder gar Selbstironie, sondern Bewußtheit des eigenen Könnens und Erkenntnis dessen, was ihm gelungen war. Wenn jetzt nach hundertjähriger Verschollenheit Nicolais „Tedeum" wieder erklingt, werden wir in gerechter Würdigung eines inzwischen weltberühmt gewordenen Meisters die Berechtigung seines eigenen Ausspruches nachprüfen können.

Beethovens Schlachtengemälde in Tönen für einen Musikautomaten

Von Josef K. F. Naumann

Bekanntlich hat Ludwig van Beethoven einmal eine Tondichtung für einen — Musikautomaten geschrieben. Es ist die Programmsinfonie „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria", die aus der Zeit stammt, da der Künstler auf der Höhe seines Schaffens angelangt war, noch ehe ihn die vollkommene Taubheit ergriff, die sich schon bald darauf als Zielsetzung der Virtuosenlaufbahn des Künstlers ankündigte. Die Entstehungsgeschichte dieses merkwürdigen Tonwerkes ist so seltsam, daß sie erzählt zu werden verdient.

Beethoven brachte den Sommer 1813 in Baden bei Wien zu. Um jene Zeit machte Johann Nepomuk Mälzel viel von sich reden, ein Musiker und Mechaniker aus Regensburg. Mälzel hat nicht nur das Metronom, den Taktmesser, verbessert und vervollständigt, Hauptaufsehen machte er vielmehr mit einem einzigartigen Instrument, das auf mechanische Art den Klang eines ganzen Orchesters nachahmte. Das technische Meisterwerk hieß Panharmonikon oder auch Panmelodikon (Abbildungen auf der Bildtafel vor Seite 225). Es vereinigte 259 Einzelinstrumente in sich, darunter 37 Flöten, 16 Fagotte, 38 Klarinetten und 36 Oboen. An Messingblasinstrumenten waren 8 Trompeten und 3 Waldhörner eingebaut, und eine große Trommel mit zwei Schlegeln, zwei Becken, eine Triangel, zwei Pauken mit Kupferkesseln und eine Rührtrommel mit drei Schlegeln vervollständigten das mechanisierte Orchester. Der Regensburger verband mit seiner Erfindung einen guten Geschäftsgeist. Er hatte für seinen Musikautomaten bereits Spielwalzen mit Werken Haydns, Cherubinis, Händels und anderer, nun suchte er auch noch ein Werk des bedeutendsten unter den damaligen Tonkünstlern, Beethovens, in seine Spielfolge zu erhalten, die dadurch abwechslungsreich und besonders anziehend gestaltet werden konnte. Es war ihm klar, daß eine Tonschöpfung aus Anlaß eines bedeutenden geschichtlichen Ereignisses großen Erfolg bringen werde. Diese Gelegenheit war bald gefunden in dem Entscheidungssieg Wellingtons über die französischen Truppen am 21. Juni bei Vittoria. Mälzel entwarf das Programm für eine diesen Sieg verherrlichende Komposition und lief damit zu Beethoven,

der sich damals gerade in Wien aufhielt, um seinen Badener Aufenthalt gelegentlich zu unterbrechen. Der Meister ging auf den Wunsch ein, und alsbald entstand auf diese Weise das seltsame Tonstück „Wellingtons Sieg". Es scheint, daß sich Mälzel der Gunst Beethovens erfreute. Heißt es doch, daß der Komponist im zweiten Satz der im Jahre vorher vollendeten Sinfonie in F (op. 93) eine Parodie auf das Mälzelsche Metronom schaffen wollte.

Beethovens Schlachtensinfonie, die zur Markierung des beiderseitigen Infanteriefeuers zwei „Ratschen" (Klapperinstrumente mit hölzernen Hammern, die gegen ein Schallbrett schlagen, wie sie in der Karwoche in den katholischen Kirchen an Stelle des Glockengeläutes treten) in der Partitur vorschreibt, erregte Verwunderung durch seine Krachmusik, die zahlreichen von der großen Trommel ausgeführten „Kanonenschüsse" und dergleichen. Als bei einem Wohltätigkeitskonzert am 8. Dezember 1813 zugunsten der bei Hanau invalid gewordenen Krieger die Uraufführung dieses eigenartigen Musikstückes erfolgte, lobte der „Österreichische Beobachter" seine lebendige Charakteristik. Man hört, so hieß es dort, die französischen und englischen Heere heranrücken, jene mit ihrem „Marlborough s'en va-t-en guerre", diese mit ihrem herrlichen „Britannia rule the waves". Immer näher wälzt sich das Schlachtgewühl, das Geräusch des Kleingewehrfeuers und der Donner des Geschützes. Immer lebendiger wird das Getöse, immer hitziger der Kampf, bis es zum Sturm und Sieg geht, das Getümmel allmählich verhallt und die Geschlagenen abziehen. Der zweite Teil drückt die Siegesfeier des Wellingtonschen Heeres aus und macht mit dem dazwischentönenden „God save the King" den unwiderstehlichsten Eindruck... Beethoven hatte mit seiner Programmsinfonie tatsächlich einen durchschlagenden Erfolg; die Akademie, auf der sie erstaufgeführt wurde, mußte in wenigen Tagen wiederholt werden, und anfangs 1814 kam „Wellingtons Sieg" bei musikalischen Akademien noch mehrmals zum Vortrag. 1816 ist er dann in Noten in Wien aufgelegt worden, nachdem er durch die öfteren Aufführungen Mälzels immer mehr bekanntgeworden war. Die Originalwalze dieser Schlachtensinfonie für das Panharmonikon, für das sie eigens komponiert wurde, ist leider verschollen, während zwanzig andere Originalwalzen ebenso wie der Musikautomat Mälzels sich heute in der Musikinstrumentensammlung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums befinden.

Mälzels Musikautomat ist ursprünglich nach Frankreich geraten. Man lud Mälzel von Paris aus zu einer Aufführung am Hofe Napoleons ein und kaufte ihm dort sein Panharmonikon für 60 000 Goldfranken ab. Es ging später in den Besitz des Schwiegersohnes Napoleons, Eugène Beauharnais, über, dessen Nachkommen es der herzoglichen Familie von Urach vererbten. Die heutigen Besitzer haben es als dauernde Leihgabe an die Stuttgarter Sammlung überlassen, deren Hauptzierde und wertvollstes Stück diese Musikapparatur darstellt. Der Restaurator Herold, ein Beamter des Stuttgarter Landesmuseums, konnte das vielseitige Instrument so weit wiederherstellen, daß auf ihm schon mehrere Konzerte abgespielt wurden, nachdem es vorher etwa 100 Jahre lang unbenützt umherstand.

Mälzel vollendete übrigens 1808 noch ein zweites Stück seines mechanischen Orchesters. Dieses konnte er noch günstiger als das erste absetzen; er verkaufte es nach Boston um den horrenden Preis von 400 000 Dollar. 1826 trat der zweite Musikkasten die Reise übers Wasser an, aber seinen Bestimmungsort erreichte er nie. Das Schiff versank in einem schweren Sturm mit Menschen und Ladung. Ein eigenartiges Geschick wollte es, daß zwölf Jahre später auch Mälzel auf einer Überfahrt nach Philadelphia seinen Tod fand.

Erich Lauer

Ein Musiker des neuen Deutschlands

Von Herbert Haag, Heidelberg

Im Schaffen der jungen nationalsozialistischen Komponistengeneration gebührt dem Werk Erich Lauers ein gewichtiger Platz. Deswegen soll im folgenden ein kurzer Überblick über Mensch und Werk gegeben werden.

Erich Lauer ist im Jahre 1911 im badischen Hinterland geboren. Später wurde die alte Marktstadt Müllheim im badischen Oberland seine Jugendheimat, wo er zehn Jahre zubrachte und seine ersten musikalischen „Entwürfe" machte. Dieses Aufwachsen in der Natur, in der Schönheit und Vielfarbigkeit der badischen Landschaft ist für Lauer bestimmend geblieben: Seine Naturverbundenheit ebenso wie manche romantischen Züge seines Schaffens, die klare, ehrliche und schlichte Atmosphäre seiner Werke atmet etwas von dieser

langen Berührung mit dörflichem und ländlichem Leben. Später, als Student, kam Lauer nach Heidelberg, betätigte sich dort bald als Schriftleiter bei der Zeitschrift „Der Heidelberger Student", dann bei dem nationalsozialistischen Kampfblatt „Volksgemeinschaft" und kämpfte schon damals einen Kampf gegen undeutsche, entartete und rassefremde Kunst. Das Heidelberger Musikleben und die Universität sind nicht ohne Einfluß für Richtung und Gestaltung seines Schaffens gewesen. Bereits im Jahre 1930 kam Lauer zur nationalsozialistischen Bewegung, nach dem Umbruch wurde er Musikreferent bei der Reichspropagandaleitung und bei der obersten SA.-Führung und bearbeitete als solcher die vielen Neuauflagen des Liederbuchs der NSDAP., das eine ganze Reihe eigener Schöpfungen von ihm enthält, und gab in neuerer Zeit auch die Liederblätter der SA. („Lieder der Mannschaft") heraus.

Erich Lauer ist ein Mensch von starker künstlerischer Allgemeinbegabung. Er ist in keiner Weise ein „Musikspezialist". So kommt es, daß ihm bei seinem Schaffen immer das „Gesamtkunstwerk" von vornherein vor Augen steht, daß er bei der Komposition etwa einer Feiermusik Dichtung, Bewegung, Bild, Wort und Musik von vornherein als Ganzes zusammenerlebt, bevor das Werk selbst noch niedergeschrieben wird. Das wird vor allem bestätigt durch die Wahl seiner Dichter, unter denen wir Herbert Böhme, Gerhard Schumann, Hans Herbert Reeder und von den älteren Theodor Storm nennen. Was Lauers Werke im ganzen auszeichnet, das ist die Klarheit ihres Aufbaus, die Großzügigkeit ihrer Linienführung, die Paarung von Zartheit und Kraft und das immer wieder hinreißende und packende Bekenntnis zum Dritten Reich.

Eines der frühesten Werke Lauers auf diesem Gebiet ist die Arbeit der Kantate „Bruder brich auf!" Dann folgen als op. 9 die „Trommellieder der HJ.", als op. 15 die „Festliche Musik für Orchester und Orgel", die im vergangenen Jahr in einer ganzen Reihe von Aufführungen erklang, die „Hymne an Deutschland", dann die „Feiermusik zum 9. November" (op. 16b), die Kantate zur Wintersonnenwende (op. 18a „Steht ein Flammenstoß in tiefer Nacht"), weiter die Kantate zum 30. Januar „Hoch steht der eine Tag" (op. 19), die Feiermusik „Volk der Arbeit" (op. 20), „Das deutsche Gebet" (op. 21), daneben die Liedersammlung „Fahne steh auf!" (aus op. 16a, 17 und 18b). Unter den mehr kammermusikalischen Werken Lauers befinden sich Lieder, eine Bühnenmusik, ein Streichtrio, eine Klaviersonate, die „Romantische Suite" für Orchester und die „Deutsche Suite" (op. 18b). Fast sämtliche Werke von Lauer sind im Verlag Eher in München, einiges auch bei Kallmeyer, Wolfenbüttel, und Voggenreiter, Potsdam, erschienen. Zahlreiche Werke Lauers sind im Auftrag deutscher Reichssender geschaffen und in ihnen uraufgeführt worden.

Wenn man das Werk Lauers überblickt, so fallen einem zwei Hauptmerkmale, die schon in der vorliegenden Gliederung der Werke zum Ausdruck kommen, auf. Das eine ist die Kraft zu großer monumentaler Feiergestaltung und das andere die Zartheit lyrischer, in bestem Sinne romantischer Verinnerlichung. Choral und Marsch auf der einen, Lied und Tanz auf der anderen Seite sind die Hauptformen, in die Lauer seine musikalischen Ideen gießt. Es ist dabei eine Freude zu sehen, wie ihm für seine Feiermusiken eine Fülle immer neuer Themen zu Gebote stehen, die schlicht sind, ohne je banal zu werden; wie er es durch die Durchführung zyklischer und ostinater Gedanken versteht, das Werk zur Einheit zusammenzubinden; wie der Marschrhythmus der jungen Generation in dieser Musik hämmert und pocht; wie er einstimmigem und mehrstimmigem Chor, jedem an seiner Stelle, große Wirkungen zu verleihen und abzugewinnen weiß. Die Instrumentation der großen Feiermusiken ist charakterisiert durch die Verwendung von Bläsern, Fanfaren, Orgel, Pauken und Trommeln, ein herbes, klares, plastisches Klangideal, das den Werken seinen Adel verleiht; dagegen treibt in den mehr lyrischen Stücken das Kammerorchester mit reizvollem Spiel der Flöten und Oboen, die gerne von einem Pizzicato der Streicher in Quinten und Quarten untermalt werden, sein lockeres und leichtes Spiel (wie etwa in der „Deutschen Suite"). Lauers Harmonik ist schlicht und beschränkt sich auf die unbedingt notwendigen Mittel, ja sie wirkt sogar stellenweise, wo es sein muß, gerade durch eine — keineswegs monotone — Wiederholung. An Stellen, die eine ganz besondere Unterstreichung verlangen, vermag Lauer durch ungeahnte harmonische Wirkungen viel zu erreichen. Immer bleibt die Harmonik aufgelockert vom Linearen her, das Lauer ebenso beherrscht, wie er auch ein glänzendes Beispiel kontrapunktischen Könnens in der sechsstimmigen Fuge der Kantate „Steht ein Flammenstoß in tiefer Nacht" ablegt. Die Gipfelleistungen des Lauerschen Schaffens liegen in seinen „Deutschen Chorälen". Stücke wie „Herrgott laß uns nicht beugen" oder „Wer in Verpflichtung steht", „Wir loben Gott in der Höhe" sind Zeugnisse von fast bildhaft-visionärer Ausdruckskraft, ebenso hinreißend wie großartig. Hier liegt in der Begabung Lauers eine Ader, die erhoffen läßt, daß er für die Orgel, die als Instrument zur nationalsozialistischen Feiergestaltung in zunehmendem Maße herangezogen wird, uns noch manches Werk schenken wird. Der

Komponist bereitet zur Zeit einiges für Orgel vor, darunter auch eine größere Passacaglia.
Wenn wir abschließend das Schaffens Erich Lauers überschauen, so dürfen wir sagen, daß wir in ihm eine junge schöpferische Begabung besitzen, die bereits in erheblicher Weise ihren Einsatz für die Neuschaffung einer deutschen Musikkultur bewiesen hat, die freilich darin nicht alleinsteht unter den schöpferischen Begabungen, die wir in unserer jungen Generation, insbesondere in der Hitler-Jugend in so erfreulichem Maße besitzen, sondern die sich vielmehr bewußt ist, daß sie in kameradschaftlicher Zusammenarbeit mit diesen Kräften mithilft an den großen Aufgaben, die der Musik im Dritten Reich gestellt sind.

* Neue Noten *

Neue Haus- und Unterrichtsmusik

Drei Gemeinschaften wirken heute zusammen, um die Jugend an edle, erlebnisstarke Musik heranzuführen: Familie, Hitler-Jugend und Schule. In wechselseitiger Unterstützung und Förderung helfen sie mit am Werden einer neuen, volkhaften Musikkultur. Der Familie fällt die außerordentlich wichtige Aufgabe zu, die häusliche Gemeinschaft mit dem Ethos zu erfüllen, aus dem eine dem Edlen und Schönen zugeneigte Haltung entspringt. Hier wird die Freude an schlichter Kunstübung bald alle Glieder des Familienkreises erfassen, so daß sich zu gegebener Zeit Ausübende und Zuhörende zu gemeinsamer Erbauung zusammenfinden. Wir denken an die alten Stiche, die uns die häusliche Musikübung des 15. und 16. Jahrhunderts vor Augen führen. Wir sähen gern das gleiche trauliche Bild, da drei, vier, fünf und mehr singend, spielend und hörend zusammensitzen — wie damals ganz den Offenbarungen einer klingenden Welt hingegeben. Bei fortschreitender kultureller Erneuerung wird auch dieses ideale Musizieren mehr und mehr an Boden gewinnen, zumal HJ. und Schule in ihrer Musikarbeit gleichgearteten Zielen zustreben. Die Förderung des Instrumentalspiels durch die Reichsjugendführung kommt der ganzen deutschen Musikpflege zugute. In den Feierräumen der neuen Jugendheime wird nur jene Art von Musik erklingen, die gemeinschaftsbildende Kraft besitzt. Der Schule bleibt es vorbehalten, alle Kräfte in eine Richtung zu lenken und musikalisches Erleben und Erkennen noch zu vertiefen. Hier wie in der HJ. wird aus der Pflege alten und neuen Volksmusikgutes und der Ausrichtung auf einen artgemäßen und gegenwartsbezogenen Stil eine wahre Gemeinschaftskunst erwachsen. Sie wird von den schöpferischen Kräften der Familie, als Zelle, ausgehen und über Jugendorganisation und Schule den Weg wieder zurück nehmen ins Haus, in die Familie.

Auch Schaffende, Verleger und Instrumentengewerbe sind mit berufen, die Haus- und Unterrichtsmusik einer neuen Blüte entgegenzuführen. Leider läßt man sich hier nicht immer von nur künstlerischen Erwägungen leiten. Wie man vielfach „geschäftlich - geschäftig" einer unwahren Volksmusikpflege das Wort redet, so glaubt man auch für das Gebiet des häuslichen und unterrichtlichen Musizierens allerlei nicht gerade hochwertiges Musikgut an den Mann bringen zu können. Anderseits werden der Hausmusik kostbare Schätze vor allem durch Neuausgaben älterer Sing- und Spielmusik erschlossen. Im nachfolgenden können wir auch auf einige durchaus positiv zu bewertende Neuschöpfungen hinweisen.
In der Reihe „Kleine Hausmusik" (Bärenreiter-Verlag, Kassel) veröffentlicht Paul Gümbel ein Musikalisches Hausbüchlein mit Sing- und Spielmusik für den häuslichen Alltag und Feiertag. In ansprechenden, stilgerechten Sätzen (u. a. von Walter Hensel und Fritz Dietrich) wird altes und neues Volksmusikgut mit verschiedenster Besetzung (Blockflöte oder Geige, Singstimme und Klavier, ein- und zweistimmig für gleiche und gemischte Stimmen, Klavier allein) für das gemeinschaftliche Musizieren bereitgestellt. Die Sätze sind so ausgewählt, daß sie vorzugsweise bei häuslichen Feiern erklingen können (Hausandachten, Geburtstage, Weihestunden).
Zwei bisher unbekannte Sonaten von Ph. E. Bach gibt Alfred Kreutz heraus (Verlag B. Schotts Söhne, Mainz). Sie stammen aus einer Handschrift, die 1920 von der Preußischen Staatsbibliothek erworben wurde und die ursprünglich einer Ph. E. Bach befreundeten Familie gehörte. Aus verschiedenen Äußerungen Ph. E. Bachs geht hervor, daß er diese Sonaten für seinen eigenen Gebrauch komponierte und sie nicht herausgab, weil sie eigenwillige Züge enthielten und wenig

dem Zeitgeschmack entsprachen. Wenn er zu einer anderen von vornherein für den Druck bestimmten Sonate bemerkt, sie sei „ganz neu, leicht, kurz und beinahe ohne Adagio, weil dies Ding nicht mehr Mode ist", so können wir bei den vorliegenden Sonaten gerade in dem stimmungsvollen Largo der zweiten und dem charakteristischen Presto-Unisono der ersten unmittelbare Äußerungen seiner künstlerischen Natur erblicken. Die Ausgabe gibt den Urtext unverändert wieder, korrigiert sind nur offenkundige Schreibfehler. Ausführliche Anmerkungen über die Manieren in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts und den Vortrag Ph. E. Bachscher Werke vermitteln dem Spieler wertvolle Aufschlüsse über den Charakter dieser Musik. Bei ihrer edlen Haltung und der unschweren Ausführbarkeit werden sich die Sonaten gerade in Hausmusikkreisen viele Freunde gewinnen.

Ein „Helfer für das Gemeinschaftsmusizieren in HJ., Schule und Haus" will das Neue Notenbüchlein für die klavierspielende Jugend" von Karl Landgrebe sein. (Verlag Merseburger & Co., Leipzig.) Der Herausgeber nennt folgende Ziele: Bereitstellung arteigenen Musikgutes aus Vergangenheit und Gegenwart, lebendige Erfassung der Einzelstimmen durch die Mannigfaltigkeit der Ausführung mit Melodieinstrumenten aller Art, sinnentsprechende Eingliederung des Klavierspiels in den neuzeitlichen Gruppenunterricht und in eine schlichte Hausmusikpflege. Von großem pädagogischen Geschick zeugt die Art, wie die Jugend an den Stoff herangeführt wird. Bei aller kindesgemäßen, auf den Selbsttätigkeits- und Spieltrieb eingestellten Anleitung wird ein zielsicherer, methodischer Weg beschritten, der von Stufe zu Stufe bis zum Schaffen der großen Meister vordringt. Der ganze Lehrgang ist den Forderungen der Gegenwart weitgehend angepaßt.

Dem Mangel an kleinen, leichten und musikalisch doch wertvollen Klavierstücken für vierhändiges Spiel will Alfred Kreutz mit einer weiteren Sammlung abhelfen: Vermischte Handstücke für zwo Personen auf einem Klavier aus dem 18. Jahrhundert (Verlag B. Schotts Söhne, Mainz). Es sind kleinere, bisher im Neudruck unveröffentlichte Originalstücke aus der Zeit um 1790, im Geist der Klassik gehalten, unter denen sich zwei knappe Andante von J. E. Geyer und eine zweisätzige Sonatine von Chr. G. Saupe besonders reizvoll ausnehmen. Der Urtext ist auch hier im allgemeinen unverändert beibehalten. Eine Besonderheit bilden einige dreihändige Stücke, die den Komponisten Gelegenheit gaben, einen besonders reinen und strengen Satz zu formen (Verwendung obligater Stimmen, Fortfall von Verdoppelungen und Ausfüllungen).

In der Absicht, Violinspieler schon früh an Joh. Seb. Bachs Kunst heranzuführen, gibt Waldemar Twarz zehn zweistimmige, ursprünglich für Klavier geschriebene Stücke des Meisters für zwei Violinen heraus (Heinrichhofens Verlag, Magdeburg). Die Auswahl ist gutzuheißen, überall ist auf leichte Spielbarkeit Rücksicht genommen.

Besonderen Anklang werden bei Violin- und Klavierspielern die Sechs Sonatinen für Violine und Klavier von G. Ph. Telemann finden, die Karl Schweickert zusammen mit Gustav Lenzewski im Schott-Verlage herausgibt, der den Kontinuopart ausgesetzt und die Violinstimme für den praktischen Gebrauch sorgfältig bezeichnet hat. Die Klarheit des tonalen Gefüges und das Ebenmaß der Formanlage bei diesen Kompositionen werden immer von neuem entzücken. In welch wundervoller Gegensätzlichkeit folgen z. B. die Entwicklungen der D-dur-Sonatine aufeinander, durch die Largokantilene auf der G- und D-Saite noch besonders charakteristisch abgetönt. Da die herangezogenen Handschriften keinerlei nähere Vortragsbezeichnungen enthalten, sind die Zusätze als subjektive Vorschläge der Bearbeiter anzusehen.

Hermann Grabner kennzeichnet sein op. 47 mit dem Titel Hausmusik und schreibt eine Kleine Serenade für Flöte und Fagott oder Violine und Cello, ferner Variationen über einen deutschen Tanz von Melchior Franck für Streichquartett (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Beide Stücke erinnern in ihrer chromatisch durchsetzten Kontrapunktik an Regersche Klanggebung. Bei der straffen, streng gegliederten Architektonik der Variationenfolge erscheint diese Komposition für unterrichtliche Zwecke besonders geeignet.

Als ansprechende und willkommene Beiträge zur Hausmusik können ferner die zweistimmigen Kleinen Präludien für das Cembalo oder das Klavier von Joachim Kötschau gelten (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Die als Präludien in C, G, D und A bezeichneten Studien (ohne Tonartvorzeichnung) bewegen sich in einer Art freikombinierter Tonalität über den angegebenen Grundtönen und zeichnen sich durch logische Gestaltung und gediegene Stimmführung aus.

Die Zweite Spielmusik von Kurt Thomas (aus der Reihe Jugend- und Gemeinschaftsmusiken, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig) bringt eine köstlich gestaltete Deutsche Tanzsuite für Jugendorchester (erforderliche Instrumente: 1., 2., 3. Violine oder Bratsche, Klavier

oder Cembalo, nach Belieben: Baß, Schlagzeug, Holz- und Blechbläser). Trotz der aparten Klanglichkeit, die zahlreiche neuere Stilelemente umschließt, klingt alles ursprünglich, herzerfrischend und gemütvoll. Mit den fünf Sätzen: Einzug, Reigen, Schwertertanz, Springtanz und Kehraus werden Bilder altdeutschen Festtreibens heraufbeschworen. Kabinettstücke für sich sind der anmutige Reigen und der „zackige" Schwertertanz. Über den Rahmen der Hausmusik hinaus (wohl vorzugsweise als Konzertmusik gedacht) gehen einige Veröffentlichungen von Klaviermusik, die hier angeschlossen sein mögen. Unter dem Titel „Mozartiana" gibt Edwin Fischer im Verlag von Ries & Erler, Berlin, einige weniger bekannte Werke des Meisters heraus: drei Menuette und ein Andantino, die ursprünglich zweistimmig gesetzt waren, in freier Umarbeitung, eine Fantasie für die Orgelwalze in einer neuen Klavierübertragung, einen Kontertanz „Das Donnerwetter", ursprünglich für Orchester, in einer erweiterten und pianistisch ausgestalteten Fassung der Mozartschen Klavierausgabe, eine Romanze in einem im wesentlichen unveränderten Neudruck, eine gekürzte Ariette variée. Wir sehen, daß sich Fischer bei der Übertragung in manchen Punkten bedeutende Freiheiten gestattet. Allerdings erstreckt sich das „Einrichten" weniger auf die strukturelle Beschaffenheit als auf den klaviermäßigen Klang. Da häufig orchestrale Wirkungen angestrebt werden, erfordert die Ausführung mancher Stücke eine bedeutende Fertigkeit. Die Eigenheiten des „Orgelwalzen"- und „Donnerwetter"-Stückes werden besondere Beachtung finden.

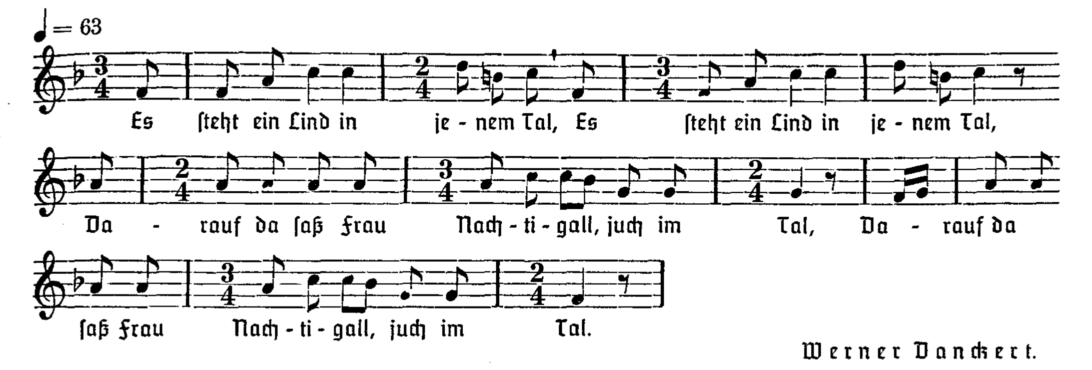
Unter den Klavierpoesien Walter Niemanns greifen wir op. 131 „Bilder vom Chiemsee", op. 140 „Eremitage", op. 141 „Waldbilder aus dem Fichtelgebirge" und op. 144 „Zwei Barkarolen" (Anton Böhm Verlag, Augsburg) heraus. Stil und Haltung des Altmeisters sind hinlänglich bekannt. Es bleibt nur noch zu betonen, daß ihm auch in diesen Heften eine Verschmelzung älteren und neueren Klanggutes gelingt, die zu charakteristischen Tonbildern führt. In harmonisch-satztechnischen Besonderheiten, wie sie beispielsweise im „Markttag in Prien" und in „Leda mit dem Schwan" hervortreten, prägen sich wirksame Stimmungsmomente aus. Erich Schütze.

Lothringer Volkslieder. Aus den „Verklingenden Weisen" herausgegeben von Louis Pinck. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1937, 89 Seiten.

Als 31. Heft der „Landschaftlichen Volkslieder mit Bildern und Weisen bietet Louis Pinck, der verdienstvolle Sammler und Herausgeber eines bislang dreibändigen Liedwerks, eine vortreffliche kleine Auswahl aus den reichen Beständen seiner Hauptsammlung. Das Werk ist schnell bekannt, ja berühmt geworden: enthält es doch eine Fülle besonders alten, wertvollen und eigenartigen Gutes. Im Vorwort zum Auswahlbändchen betont J. Müller-Blattau treffend, daß im Liede Deutsch-Lothringens nicht eine eng begrenzte landschaftliche Überlieferung zutage trat, sondern daß diese Grenzlandschaft durch ihre einzigartige geographische Lage „ein Sammelbecken geworden war für den gesamten einst lebendigen Volksliedschatz des rheinischen Raumes von der Schweiz bis zu den Niederlanden". Diese Beobachtung gilt insbesondere für die Textüberlieferung der Lothringer Lieder, die ungewöhnlich viel Altgut aus dem 16. Jahrhundert getreulich bewahrt. Auch an alten Weisen ist kein Mangel, doch treten hier, auf musikalischem Gebiete, die Sonderzüge der südwestlichen Grenzlandschaft recht deutlich ans Licht. Es ist durchaus kein gemeindeutscher oder süddeutscher, sondern ein wesentlich lothringischer Musikdialekt, der diese kostbare Überlieferung trägt. Wohl erweist sich ein Großteil der Weisen nach seiner Grundsubstanz als Abzweigung aus älterem deutschen Gemeinbesitz — ein unwiderlegliches Zeugnis für das starke Deutschtum dieser Gebiete —, aber die landschaftliche Sonderprägung ist selten zu verkennen. Sie erstreckt sich nicht nur auf Vortrag und Klang (wie Schallaufnahmen lehren), sondern ebenso auf tonräumliche und rhythmische Gestaltung. Man spürt allerwärts eine besonders umrißscharfe, konzise, knappe, gedrungene Formungsweise, eine sozusagen „plastische" Art, melodische Bögen zu spannen und abzugrenzen. Hier ist nicht der Ort, diese Beobachtungen näherhin zu erläutern, aber es ist doch zu betonen, daß eine stilkritische Vergleichung unschwer zu recht handgreiflichen Befunden käme. In den bislang bekanntgewordenen Besprechungen der Pinckschen Sammlung fand die stammhafte Sonderart der Lieder m. W. kaum Berücksichtigung. Daß es sich nicht um bloße Archaismen, die aus der Randlage Deutsch-Lothringens zu erklären wären, handelt, geht daraus hervor, daß Lieder verschiedensten Alters (16.—19. Jahrhundert) in grundsätzlich gleicher Weise an dieser musikalischen Mundartbildung teilhaben.

Gegenüber der oft taktstrichlosen, andeutenden Aufzeichnung der Lieder der großen Ausgabe ist die Rhythmisierung des Auswahlbändchens gelegentlich ausführlicher, genauer gehalten. Bei dieser Gelegenheit sei übrigens der Wunsch aus-

gesprochen, daß das rhythmische Notierungsbild bei einer Neuauflage der großen Ausgabe verfeinert und z. T. berichtigt werden möge. So müßte z. B. „Es steht ein Lind" (I, S. 255) nicht im durchlaufenden ¾-Takt, sondern wie folgt rhythmisiert werden:



Werner Danckert.

Willy Heß: Zwölf Gesänge mit Klavierbegleitung. Nach Gedichten von Manfred Kyber. Kommissionsverlag von Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Die meisten dieser Lieder des Schweizer Komponisten tragen stark volkstümliches Gepräge. Die Melodik der zum größten Teil strophisch oder strophisch variiert vertonten Texte ist klangvoll und äußerst sangbar, der Klaviersatz ist dementsprechend klar und unkompliziert, im wesentlichen Mitläufer der Singstimme oder wie im „Schlummerliedchen" Stimmungsträger. Immer aber Diener am Werk. Der in Nr. 11 und 12 stark vom tonmalerischen Moment her gestaltete Klaviersatz wirkt weniger überzeugend, da die Absicht — eben Tonmalerei zu bringen — zu deutlich in Erscheinung tritt. Abgesehen davon möchten wir diesen feinsinnigen Liedern größte Verbreitung wünschen. Sie werden, wo sie erklingen, Freude bereiten.

Gertraud Wittmann.

Friedrich Karl Grimm: Lieder des Meeres. 1. und 2. Heft. Otto Wrede (Regina-Verlag), Berlin-Dahlem.

Eines ist diesen Liedern gemeinsam: die Selbständigkeit des Klaviersatzes. Damit verbunden eine — im Lied zu Unrecht eintretende — Verlegung des Schwerpunktes in die Begleitung statt in die Melodie, die hier vom Wortrhythmus her gestaltet wird. Das harmonisch in stetem Wechsel begriffene Klangbild verblüfft, ohne zu überzeugen. Daß der Komponist auch eine einfache und innige Sprache zu reden versteht, beweisen seine Lieder „Meeresabend" (nach eigenen Worten) und „Lied vom Meer" (Rainer Maria Rilke). Ein Weitergehen auf diesem Wege würde den Bestrebungen der Gegenwart näherkommen und somit erfolgreicher sein. Gertraud Wittmann.

Hermann Buchal: Frauenseele. Acht Gedichte von Maria Oberdieck. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Diese im Original für Sopran mit Orchester komponierten Lieder liegen in einer Ausgabe für Gesang und Klavier vor uns. Es besteht ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den acht Gedichten, der aber nicht so stark bindend ist, daß nicht das Aufführen einzelner Lieder für sich allein möglich wäre. In den Kompositionen zeigen sich stilistische Kennzeichen Hugo Wolfscher Liedgestaltung. Der Klaviersatz baut sich in den meisten Fällen auf einem rhythmischen Motiv auf, das sich sogar häufig über mehrere Takte hinweg in notengetreuer Übereinstimmung erstreckt. Obwohl also der Begleitpart wesentlich an der Textausdeutung beteiligt ist, wird ihm der Komponist niemals jene Selbständigkeit einräumen, die zu einem Überbetonen dieses sekundären Teiles im Lied führen würde. Die Melodik erwächst aus dem Wortinhalt; sie ist nicht konstruiert, sondern empfunden und erlebt und daher auch klingend. Das ist das Entscheidende.

Am Rande: Im Lied Nr. 5 (cis-moll) fehlt im 2. bis 4. System das vierte ♯ (dis).

Gertraud Wittmann.

Jägerlieder

Vor einigen Monaten konnten wir über die prachtvolle Sammlung „Musik und Jägerei" berichten, die Prof. Carl Clewing als ersten Band der „Denkmäler deutscher Jagdkultur" bei J. Neumann, Neudamm, und dem Bärenreiter-Verlag, Kassel, vorgelegt hat. Der Auftraggeber war die Deutsche Jägerschaft, und Generalfeldmarschall Ministerpräsident Hermann Göring schrieb ein Geleitwort dazu. Aus dieser großen Ausgabe sind

nun — wieder gemeinsam bei den genannten Verlegern — „Hundert alte und neue Jägerlieder mit Bildern und zweistimmigen Weisen" von Carl Clewing in einer Volksausgabe zum Preise von 1,20 RM. zusammengefaßt worden. Damit können die frischen, mit bester Kenntnis des gesamten Umkreises der Jägermusik ausgewählten Lieder in breiteste Kreise dringen.

In der Reihe der „Denkmäler" ist der Band 2 erschienen: „Jägerlieder zum Singen beim Klavier über Gedichte aus sechs Jahrhunderten", gesammelt und herausgegeben von Carl Clewing. Der Herausgeber umreißt die Aufgabe dahin, „die schönsten Jägerweisen alter Zeit mit neuer Pianofortebegleitung und alle wichtigen ursprünglichen Klavierlieder dieses Stoffbereichs gesammelt unseren Berufs- und Laiensängern darzubringen". Der Obertitel der Sammlung „Denkmäler" verpflichtet trotz aller Berücksichtigung der Musizierpraxis zu wissenschaftlicher Haltung. Damit stehen die Klaviersätze der alten Gesänge nicht im Einklang. Eine Weise aus dem 14., 15. oder 16. Jahrhundert läßt sich nicht gut in ein neuzeitlichem Hören angepaßtes harmonisches Gefüge bringen. Man kann das wohl tun, wenn man sich bewußt bleibt, daß eine solche Lösung privaten Charakters keinen Anspruch auf Gültigkeit hat. Der Wert der Sammlung liegt nicht in den „bearbeiteten", sondern in den original überlieferten Liedern. Da überrascht Clewing wieder mit seinem Spürsinn für wertvolles Gut, das vielfach der Aufmerksamkeit entzogen war.

Schubert ist mit fünf Gesängen vertreten, Hugo Wolf beschließt den Band. Brahms, Schumann, Grieg, Marschner, Reichardt und vor allem der Sänger der Lebensfreude, C. M. Bellman, kommen zu Wort. Nicht nur die Jäger werden ihre Freude an der Sammlung haben, sondern alle am Lied interessierten Musiker.

Herbert Gerigk.

Lilli Friedemann: Geigenschule für den Anfang. Ein Lehrgang für Gruppen- und Einzelunterricht mit besonderer Schulung des Zusammenspiels. Herausgegeben von der Deutschen Arbeitsfront, NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Amt Deutsches Volksbildungswerk. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

Da brauchbare Schulen für den Gruppenunterricht immer noch fehlen, wird man diese gediegene Geigenschule besonders dankbar begrüßen. Sie ist ganz aus dem neuen Geist heraus geschrieben, der das heutige Gemeinschaftsmusizieren beseelt. Mit Recht wird die Ansicht vertreten, daß als Quell und Vorstufe des instrumentalen Spiels das Singen zu gelten hat. Deshalb nimmt im Übungsmaterial das deutsche Volkslied den breitesten Raum ein, so daß die Spielstücke auch meistens vom Singen her erarbeitet werden können. Da in den ersten Stunden vorwiegend technische Dinge berücksichtigt werden müssen, tauchen hier für den Gruppenunterricht ganz neue Fragen auf, die in dieser Schule durch wertvolle praktische Hinweise beantwortet werden. Rhythmische und improvisatorische Übungen, die vielfach nur angedeutet und nicht ausgeschrieben sind, sollen den Schüler zu selbständiger und schöpferischer Arbeit erziehen. Die zahlreichen ein- und zweistimmigen Stücke machen die Schule auch für den Einzelunterricht geeignet. Auch die dreistimmigen Sätze können hierbei verwendet werden, wenn der Lehrer zwei Schüler von der gleichen Leistungsstufe so nacheinander unterrichtet, daß sie eine entsprechende Zeit zusammen spielen können und der Lehrer dabei die dritte Stimme übernimmt. Mit dieser Schule trägt die Verfasserin zur Verwirklichung des Zieles bei, das sie selbst für das Gemeinschaftsmusizieren aufstellt: die Musik in natürliche Beziehung zum Leben des Schülers zu bringen und in ihm jene lebendige Freude am Spiel zu wecken, die im Verein mit straffer Einordnung in Gemeinschaft und Werk das rechte Musizieren ausmacht.

Erich Schütze.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Hesses Musikerkalender 1939

Der 61. Jahrgang des einzigartigen Musikeradreßbuches des Max Hesse Verlages, Berlin-Halensee, fällt schon äußerlich durch den wieder stark vermehrten Umfang auf. Seiner Anlage nach bildet der Hesse-Kalender eine Gesamtschau des europäischen Musiklebens der Gegenwart. Erstmalig ist Großdeutschland geschlossen zusammengefaßt. Mehr als 500 Städteartikel geben eine Übersicht der für das Gebiet der Musik zuständigen Behörden, der Reichsmusikkammervertre-

tungen, der Kulturämter, der KdF.-Stellen, der Musikbeauftragten, der Rundfunksender, der Stagma, der Musikgesellschaften, Vereine, der Musikhochschulen und Musikinstitute, kurz aller Einrichtungen, die überhaupt vorhanden sind. Die Mitglieder der Opernbühnen und der Orchester sind namentlich aufgezählt.

Damit ist aber erst ein kleiner Teil der Angaben genannt, die hier vereinigt sind. Die Musikbetrachter der Tageszeitungen und Zeitschriften werden bei den Städten und in einer besonderen Aufstellung für das Reichsgebiet zusammengefaßt. Die Musikverleger, die Instrumentenindustrie, die Händler, die Konzertvermittler und -unternehmer, ja selbst die Konzertsäle mit allen dazugehörigen Angaben sind erschöpfend zusammengestellt. Neben dem Deutschen Reich findet man 24 europäische Länder in ähnlicher Weise berücksichtigt. Damit hat das Nachschlagewerk international eine Sonderstellung, die ihm nicht streitig gemacht werden kann. — Für den Musiker und Musiklehrer ist das in Leinen gebundene Notizbuch von besonderem praktischen Wert. Neben dem Notiz- und Stundenkalender finden sich auch darin wichtige Tabellen und Zusammenstellungen. Dr. Alfred Morgenroth, Abteilungsleiter in der Reichsmusikkammer, hat dem Büchlein ein Geleitwort mitgegeben, das in Kürze eine Jahresbilanz zieht. Morgenroth hebt hervor, daß die seit dem Vorjahre geregelte Zusammenarbeit des Kalenders mit den Dienststellen der Kammer sich auf die Genauigkeit und Vollständigkeit der sachlichen und persönlichen Angaben weiterhin günstig ausgewirkt hat.

So darf der Kalender mit seinen etwa 60 000 Anschriften als unentbehrliches Hilfsmittel bezeichnet werden.

Gerigk.

Ernst Rudorff: Aus den Tagen der Romantik. Bildnis einer deutschen Familie. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Elisabeth Rudorff. 16 Bildtaf. 290 S. L. Staackmann Verlag, Leipzig.

Über 40 Jahre hat Ernst Rudorff vor dem Kriege an der Berliner Musikhochschule seit deren Gründung als Lehrer gewirkt. 32 Jahre nach seinem Tode (1916) erscheinen seine Aufzeichnungen über sein Leben und seine Familie im Druck, herausgegeben von seiner Tochter. Sie machen den Leser mit einem feinsinnigen Künstler — Rudorffs musikalisches Werkverzeichnis umfaßt hauptsächlich Klavierwerke, Lieder, Chöre, Orchesterstücke — und einem edlen, lauteren Menschen von höchsten Geistes- und Herzensgaben bekannt. Bis weit zurück in das 18. Jahrhundert verfolgt Rudorff die Pfade seiner Familie, in deren Hauptvertretern sich die besten Tugenden des in der Kultur des deutschen Idealismus wurzelnden gebildeten Bürgertums verkörpern. Verwandtschaft und Bekanntschaft haben die Familie Rudorff mit führenden Männern und Frauen aus dem Berliner Geistesleben der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden. Schleiermacher, Savigny, Clemens und Bettina Brentano, Arnim Tieck und von Musikern Reinhardt und Zelter sind einige Namen aus einer langen Reihe bedeutender und interessanter Persönlichkeiten. Das Wesentliche aber ist, wie diese Menschen dargestellt sind, wie sie sich in ihrem Wirken, an ihren Orten und in ihrer Zeit zu einem mit ebensoviel Liebe wie feinster Erzählerkunst geschilderten Kultur- und Lebensbild verbinden. Daß in dieser Familiengeschichte, in der Sohnesliebe auch ein wundervolles Porträt des Vaters Rudorff, eines hochbedeutenden Juristen, geschaffen hat, die Musik eine wichtige Rolle spielt, versteht sich bei der Musikernatur des Verfassers von selbst.

Es soll eine ungewöhnlich hohe Wertung bedeuten, wenn wir dieses Buch, das einen beglückenden Reichtum an Gemüts- und Seelenkräften ausstrahlt, das außerdem mit ebensoviel Geist wie erwärmendem Humor geschrieben ist, als eins der schönsten deutschen Erinnerungsbücher bezeichnen.

Hermann Killer.

Walter Lange: Richard Wagners Sippe. Vom Urahn zum Enkel. Max Beck Verlag, Leipzig C 1, 1938. 109 Seiten.

Der Kustos des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig, Dr. Walter Lange, hat mit dem vorliegenden Buch einen notwendigen und fesselnden Beitrag zum Wagner-Schrifttum beigesteuert. Unterstützt von zahlreichen, zum Teil ganzseitigen Abbildungen werden die Vorfahren gewissenhaft an Hand der geschichtlichen Quellen lebendig geschildert. Dabei kommt manches Neue an den Tag, und mancher überlieferte Irrtum wird berichtigt. Daß der Großvater bereits Thomaner war und schon 1755 in Leipzig war, wußte man noch nicht. Ferner konnte eine Daguerreotypie aus der ersten Dresdner Kapellmeisterzeit Wagners, die erste Aufnahme des Meisters nach der Natur, reproduziert werden. Im Zeitalter des neu erwachten Sippengefühls darf die umfassende Arbeit Langes auf stärksten Widerhall rechnen. Eine große Ahnentafel faßt übersichtlich zusammen, was der schön ausgestattete Band im einzelnen darlegt. Hier wird ein bisher trotz der längst nicht mehr zu

bewältigenden Wagner-Literatur grundlegend neues Material geboten, das zudem den Vorzug besitzt, von Bestand für die Zukunft zu sein.

Herbert Gerigk.

Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore. Paul Haupt-Verlag, Bern u. Leipzig, 1938. 194 Seiten. 4,80 RM.

Diese Züricher Doktorarbeit bildet eine wichtige Materialsammlung hinsichtlich der Erforschung der Klangwelt Griegs. Der Verfasser hat in umfassender Weise für Vergleich und Ergänzung auch andere Tonsetzer einbezogen. Die Feststellungen und Beobachtungen erfolgen sorgfältig, und die Darlegung hält sich im allgemeinen überraschend frei von der verworrenen und verwirrenden Terminologie des Juden Ernst Kurth, der die Arbeit abgenommen hat. Das Buch wird dem Wissenschaftler und dem theoretisch interessierten Musiker wertvolle Erkenntnisse vermitteln.

Herbert Gerigk.

Alfred Baresel: Giuseppe Verdi. Leben und Werk. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938. 77 Seiten.

Das Bändchen gehört zu einer neuen Biographienreihe des Verlages Breitkopf & Härtel. Baresel entledigt sich seiner Aufgabe ziemlich oberflächlich. Anreisserische Zwischentitel nehmen die Lust am Lesen (so: „Jeder kann Verdi-Melodien singen", „Die Italiener lieben den Effekt", „Ein Mäzen, ein Lehrmeister und ein aufgehender Stern" usw.). In Opernführerart werden im zweiten Teil die Hauptwerke geschildert. Auch bei kurzen Musikerdarstellungen muß mehr Ernst und mehr Verantwortung vor dem Lebenswerk eines Großen gefordert werden.

Gerigk.

Erwin Schwarz-Reiflingen: Musik-ABC. Universal-Lexikon für Musikfreunde und Rundfunkhörer. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1938. 242 Seiten. 5,80 RM.

Man hat ein Nachschlagewerk für Laien vor sich, das auf alles Historische verzichtet und neben einer Erklärung der Fachbegriffe auch lebende Künstler in willkürlicher Auswahl berücksichtigt, soweit sie eine Rolle spielen. Der Verfasser hat gleichzeitig einen Opernführer eingebaut — mit Wertungen und Inhaltsangaben. Auf wissenschaftliche Haltung wird kein Wert gelegt. Informatorisch besitzt das Buch für den Musikfreund einen gewissen Wert. 40 Abbildungen und viele Notenbeispiele unterstützen das Werk anschaulich.

Die Angaben sind nicht überall genau nachgeprüft und bei den neueren Daten finden sich auch Unstimmigkeiten. Völlig überholt sind seit langem die Angaben bei den Reichssenderorchestern. Daß einige der Komponisten vor geraumer Zeit verstorben sind, ist dem Verfasser entgangen (Roussel, Szymanowsky), ebenso wie die Betätigung wichtiger Persönlichkeiten gerade für die letzten Jahre nicht überall angegeben ist. Die Musikjuden sind lediglich in dem Abschnitt „Juden in der Musik" aufgezählt. Hier ist Fritz Jöde irrtümlich genannt. Er war zwar eine der einflußreichsten Erscheinungen in dem Kreise um den Juden Kestenberg, ist jedoch arisch. Ebenso können die Universal-Edition und der Wiener Philharmonische Verlag, die nach der Rückgliederung der Ostmark arisiert worden sind, nicht mehr in der Judenliste geführt werden. Dagegen wird der jüdische Mischling Heinrich Kaminski vom Verfasser gerühmt. Ohne Kennzeichnung finden sich bei „Französischer Musik" die Juden Dukas und Milhaud. Eine gründliche Revision dürfte dem Nachschlagewerk von Nutzen sein. In der vorliegenden Fassung haftet ihm die vielfach oberflächliche Behandlung des Stoffes als Mangel an.

Herbert Gerigk.

Giuseppe Adami: Puccini. Ein Musikleben. Mit 240 eigenen Briefen. Werkverlag G. m. b. H. Karl Siegismund, Berlin, 1938. 259 Seiten.

Der Titel des Buches ist irreführend, denn es handelt sich nicht um eine Biographie, sondern um eine Briefauswahl. Die Anmerkungen und Einschaltungen des Herausgebers gehen nicht über das für eine Briefausgabe unbedingt Notwendige hinaus. Das Material ordnet sich organisch um die Opernwerke und vermittelt dem Leser teilweise neue Einblicke in die Persönlichkeit des Meisters und noch wichtigere Äußerungen darüber, wie er seine Schöpfungen aufgefaßt und wiedergegeben haben will. Die unmittelbare Art von Puccinis Briefstil, seine Natürlichkeit im Umgang mit den Empfängern machen die Lektüre unterhaltsam. Herbert Gerigk.

Albrecht Thausing: Stimme und Kunstgesang. Eine neue Grundlegung für die Gesangspädagogik. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart, 1938.

Auf Grund ausgedehnter wissenschaftlicher Untersuchungen und vielfältiger praktischer Erfahrungen geht A. Thausing von einer neuen Seite an das stimmbildnerische Problem heran. Als wichtigste und unerläßliche Voraussetzung für die Erfüllung der gesangspädagogischen Aufgaben bezeichnet er eine in alle Einzelheiten dringende Kenntnis der Eigenschaften des Organs, von denen die gesangliche Leistungsfähigkeit abhängt, und aller nega-

tiven Erscheinungen, die die Gesangsfähigkeit beeinträchtigen oder behindern. Die Betrachtungen, die er über die Muskelfunktionen des „Schwingkörpers" und die Fehlerquellen des gehemmten Singens anstellt, wirken durchaus überzeugend. Daß die Ausschaltung überflüssiger Spannungen nirgends eine so große Bedeutung hat wie bei der Stimmtätigkeit, wird folgerichtig besonders hervorgehoben. Dem Gedanken einer direkten Beeinflussung der Muskelfunktionen (etwa durch Korrektur des Lageverhältnisses von Kehlkopf und Zungenbein, der Verschlußdichte der Stimmspalte usw.) muß man allerdings zweifelnd gegenüberstehen. Der Verfasser erklärt selbst an anderer Stelle, daß der Sänger den Kehlkopf und die Stimmlippentätigkeit nicht fühlt. Es wird also immer gewagt sein, allein von physiologischen Umstellungen auszugehen. Eine Beeinflussung der Muskelfunktionen ist nur auf indirektem Wege möglich, indem man im Schüler das Bewußtsein für die allein richtige Führung des Tonstromes und für die vollkommene Ausnutzung aller Resonanzen weckt. Die Erörterungen über Wert oder Unwert der bekanntesten Kunstgriffe in der Gesangspädagogik enthalten aufschlußreiche Feststellungen, die jedem Stimmbildner von Nutzen sein können.

Erich Schütze.

Albert Greiner: Stimmbildung. 1. Teil: Die Einheit der Stimmklänge. 2. Teil: Die Einheit der Stimmlagen. B. Schotts Söhne, Mainz, 1938.

In einem fünf Teile umfassenden Werk will der bekannte Chorpädagoge und Bahnbrecher des deutschen Singschulwesens (Begründer der Augsburger Volkssingschule, die er in 30 Jahren zu bedeutender Höhe führte) einen umfassenden Rechenschaftsbericht über seine Lebensarbeit und damit auch eine Wegweisung für alle stimmbildnerische Arbeit geben. Die bisher erschienenen zwei Bände behandeln vor allem die Grundlagen der Chorerziehung, die Erzeugung des richtigen Stimmklanges und die Entwicklung der stimmlichen Fähigkeiten durch den „Vokalausgleich" und „Lagenausgleich". Ziel ist die Schaffung der „Einheitsstimme", die alle Voraussetzungen für ein schönes und natürliches Singen gewährleisten soll. Der Weg führt über mannigfache intensive Tonstudien, die auf Vergrößerung und Veredelung der Stimmklänge, Lockerung der Werkzeuge, Klangmischung und stimmliche Angleichung bei verschiedenen Intervallfortschreitungen abzielen. Das Skalensingen wird aus stimmtechnischen Gründen bis zum Schluß verschoben, nachdem „Werkzeuge und Räume" bereits erschlossen sind und der „Klang- und Gefühlssinn für gut und schlecht genügend geschärft" ist. Bei der Liedauswahl und -behandlung soll von jedem bindenden Schema abgesehen werden. Greiners Ansichten decken sich durchaus mit den bisher gewonnenen Forschungsergebnissen auf gesangstechnischem Gebiet. Die wichtige Frage der Tonführung beleuchtet er z. B. mit folgender veranschaulichenden Erklärung: „Nicht heraus- und herabdrücken soll der Sänger seine Töne — unser Innenblick, der den Tonwellen ihren Weg weist und sie führt, sei nicht einseitig nur auf den Brustraum und seine Mitwirkung gerichtet! Schweben und ungehindert aufwärtsstreben soll der Ton — in lichte Höhen — er soll die Wände des Domes und dessen Kuppel suchen, die sich über ihm wölben — so, wie es der Klang der Orgel auch tut!"

Aus allem, was er uns an Erfahrungen und praktischen Vorschlägen übermittelt, bekommen wir einen lebendigen Eindruck von der mitreißenden Art seiner Erzieherarbeit. Hier wird das Geheimnis seines Erfolges offenbar: sein hervorragendes pädagogisches Geschick, verbunden mit einer zwingenden, einsatzbereiten Persönlichkeit. Auch im vorliegenden Werk nimmt die bei aller Gründlichkeit fesselnde Art der Darstellung, die persönliche Wärme, die bildhafte Anschaulichkeit seiner Lehranweisungen unmittelbar gefangen. Wir verstehen, daß er — wie er selbst bezeugt — gerade durch sein „Fabulieren" das Interesse seiner Hörer in besonderem Maße weckt. Es ist Greiners Wunsch, daß sich das Werk als „Schrittmacher erweise für singende Gemeinschaften eines wieder singenden Volkes — ganz besonders für unsere deutsche Jugend". Der Inhalt der beiden vorliegenden Bände rechtfertigt diese Hoffnung. Sie werden in den Kreisen der Sing- und Chorbewegung dankbare Aufnahme und Zustimmung finden.

Erich Schütze.

Willy Renner: Grundlagen einer einheitlichen Musikerziehung. 1. Band. Verlag Enz & Rudolph, Frankfurt a. M., 1937.

Der Verfasser hat sich die Aufgabe gestellt, eine „unverfälschte und den Naturgesetzen entsprechende Erklärung der musikalisch-elementaren Vorgänge" zu geben. Bisher versuchte die Funktionslehre in Form der sog. Dominantenlehre im einzelnen Zusammenklang nur das tonale Moment (von der Tonart ausgehend) zu erkennen. Dies führte aber nicht zu einem Einblick in das eigentliche Wesen von Tönen und Klängen. Der Verfasser untersucht nun (unter Zugrundelegung des Gesetzes der Teiltonreihen) alle Klangerscheinungen auf ihre rein ursächliche Stellung und Funktion innerhalb des Klangraumes. Diese Zusammenhänge bedeuten

nichts Neues für den mit der Materie vertrauten Musiker. Aber es bleibt ein Verdienst Willy Renners, daß er sie hier einmal ganz ausschließlich und in aller Klarheit in den Vordergrund stellt. Dabei kommt er zu einer neuen Kennzeichnung und Benennung der Töne und Klänge, die durchaus verwendbar ist, da sie eben den Zusammenhang aller Klangerscheinungen und Funktionen mit dem letzten naturgegebenen Urgrund aufdeckt. Die Drucklegung des Werkes wurde durch die Stadt Frankfurt a. M. (Oberbürgermeister und Staatsrat Dr. F. Krebs) ermöglicht.

Erich Schütze.

Ferdinand Pfohl: Richard Wagner. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1938.

Der bekannte Wagner-Biograph Ferdinand Pfohl legt uns eine kurzgefaßte Lebens- und Werkbeschreibung des Bayreuther Meisters vor. Einer kurzgefaßten, aber sehr lebendig gestalteten Lebensbeschreibung läßt der Autor eine ziemlich eingehende Schilderung der wichtigsten Musikdramen folgen, die aus Wagners Weltanschauung heraus ihre Deutung finden. Ein Werkverzeichnis gibt genaue Auskunft über die Entstehungsdaten und Uraufführungen der einzelnen Kompositionen. Bildbeilagen und ein Faksimile der Wagnerschen Erläuterung zum Tristan-Vorspiel bilden wertvolle Ergänzungen. Diese knappe, charakteristische Darstellung von Werk und Leben Richard Wagners reiht sich würdig in die neue Buchreihe.

Rudolf Sonner.

Rudolf Gärtner: Gottfried Silbermann, der Orgelbauer. Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden, 80 Seiten.

Seinem Schauspiel „Die Glocke von St. Peter" und dem symbolischen Weihespiel „Licht in die Welt" läßt Rudolf Gärtner in seinem neuen Buch „Gottfried Silbermann" den Roman eines deutschen Orgelbauers folgen. Unter Benutzung historischen Tatsachenmaterials zeichnet er in reizvoller Spannung die Schicksale des berühmtesten Trägers des Namens Silbermann. Die Flucht seines Bruders Andreas vor den Werbern des kurfürstlich-sächsischen Hilfskorps, die Jugendstreiche Gottfrieds, seine Flucht nach Straßburg im Elsaß, seine Rückkehr, das Heranreifen zum begehrtesten Orgelbaumeister seiner Zeit, all das zieht in lebendiger und fesselnder Schilderung an uns vorüber. Historische Figuren und Ereignisse geben diesem wechselvollen Schicksal nicht nur das nötige Relief, sondern auch eine bezwingende Anziehungskraft. Da ist kaum eine bedeutende Musikerpersönlichkeit, die uns nicht begegnet. So wird ein bedeutendes Stück Musikgeschichte in idealer Form in diesem Roman lebendig. Gerade deshalb und auch weil die schlichte Form der Erzählung immer in der ganzen Wärme des Gemütes anspricht, verdient dieser Roman weitgehende Beachtung; denn er bedeutet eine wertvolle und wirklich gediegene Bereicherung des romanhaft verarbeiteten musikalischen Schrifttums. Allen Musikfreunden wird dieses schöne Büchlein zu einem bleibenden Erlebnis werden.

Rudolf Sonner.

Dr. W. Wibich: Praktische Einführung in Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen", zugleich Versuch einer zeitgemäßen Auslegung. Kommissionsverlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig, 1938, 54 Seiten.

„Die vorliegende Einführungsschrift ist" — nach den eigenen Worten des Verfassers — „in erster Linie für die Schweiz bestimmt." Sie kann für uns keine Gültigkeit haben, weil sie den Ring-Mythus Richard Wagners nach marxistisch-kommunistischen Gesichtspunkten deutet und damit eine Verfälschung der wahren Weltanschauung Wagners darstellt. Dies trifft insbesondere zu für die sehr breit angelegten Erläuterungen des „Rheingold". Die Inhaltsangabe der ersten Szene ist überschrieben mit dem destruktiven Satz des Anarchisten Pierre Josephe Proudhon: „Eigentum ist Diebstahl." Ebenso wie hier das erste Bild wird später von Wibich auch Loges Satz: „Eigentum, spottleicht ohne Kunst, wie im Kinderspiel, erwirbt man es durch Raub" mit der Proudhonschen Verneinung jeglichen Privateigentums identifiziert. Wir bestreiten nicht, daß Richard Wagner in seinem dreiteiligen, dem deutschen Mythus entnommenen Stoff auch politisch hat wirken wollen, aber dies in einem ganz anderen Sinne, als es hier in der vorliegenden Schrift des Verfassers unterstellt wird; denn nicht der Besitz ist für Wagner der ausschlaggebende Wertmesser, sondern die Leistung. Dieses Arbeitsethos hat Richard Wagner einmal so formuliert: „Das höchste Gut des Menschen ist seine schaffende Kraft... Nicht im Erzeugten, im Erzeugen selbst, im Betätigen eurer Kraft liegt euer höchster Genuß."

Der Ideengehalt des „Rheingold" ist weder Bejahung noch stützender Beweis des Proudhonschen Zwangsglaubenssatzes, sondern Kritik an der kapitalistischen und materialistischen Denkrichtung. Dies beweist folgender Satz Richard Wagners: „So viel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des Geldes und seines Wertes als allvermögender Kulturmacht gedacht, gesagt und geschrieben worden ist, so dürfte doch seiner Anpreisung gegenüber auch der Fluch beachtet wer-

den, dem es in Sage und Dichtung ausgesetzt war. Erscheint hier das Gold als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so läßt unser größter Dichter die Erfindung des Papiergeldes als einen Teufelsspuk vor sich gehen. Der verhängnisvolle ‚Ring des Nibelungen' als Börsenportefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstischen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen." Wenn Wagner die stofflichen Güter ablehnte, so tat er das, weil er eben erkannt hatte, daß nur die Leistung und die schaffend-schöpferische Arbeit wirkliche Werte zeugt. Die Auseinandersetzung zwischen dem Gold und dem persönlichen Einsatz der Leistung hat Richard Wagner in seinem Nibelungen-Mythus dargestellt und dazu die sehr bemerkenswerte Erklärung abgegeben: „Über alles charakteristisch ist es, daß der Hort nie in träger Ruhe, durch bloßen Vertrag, sondern nur durch eine ähnliche Tat, wie die des ersten Gewinners es war, von neuem errungen wird." Damit ist sehr klar die Unversöhnlichkeit der Wagnerschen mit der marxistischen Denkweise des Autors der vorliegenden Schrift dokumentiert. Die marxistisch orientierte Denkungsart Wibichs zeigt sich noch stärker in der sehr abwegigen Deutung Walhalls: „Die Burg mit ihren Zinnen, Türen und Toren ist ein Symbol der militärischen Aufrüstung, einer Aufrüstung, zu der ihn (Wotan) die Not gezwungen, im Grunde genommen nichts als ein Blendwerk." Der versteckte Angriff gegen das Dritte Reich und die Wiederherstellung seiner Wehrhoheit ist offenbar. Ebenso wird der Verfasser ausfällig gegen die Arbeitsbeschaffung und den Vierjahresplan, wenn er schreibt: „Denn Wotan hat sich verleiten lassen, ihnen (den Riesen) den Bau der Burg in Auftrag zu geben, um ihnen Arbeit, Lohn und Frieden zu verschaffen. Diesem Arbeitsbeschaffungsplan ist nun Wotan zum Opfer gefallen. Wotan hat sich darin bös geirrt. Wie mit jeder künstlichen Arbeitsbeschaffung in Krisenzeiten, so steht es auch mit dieser Arbeitsbeschaffung. Sie ist ein Flickwerk, die ihren sozialen Zweck nur scheinbar erfüllt und auch viel zu teuer zu stehen kommt." Dies ist eine dummdreiste Abwertung der Maßnahmen des Dritten Reiches.

Die Geschmacklosigkeit, Loge als die Personifikation von Partei und Presse hinzustellen, der „berufsmäßig wie gedruckt lügt", wollen wir ruhig dem demokratischen Schreiberling überlassen. Daß diese Parteipresse als Beruf aber die Schürung des Klassenkampfes als besondere Aufgabe zugesprochen erhält, zeigt die „wahren Ideale" eines Anhängers der westlichen Demokratien.

Wenn Wibich in der Idee des Klassenkampfes einen sozialen Wert sieht, so ist das seine Sache, wenn er aber mit echt talmudischer Rabulistik Wagners „Walküre" dazu benutzt, hinterhältige Angriffe gegen die autoritären Staaten zu führen, so müssen wir uns das energisch verbitten. Eine Auslegung wie die folgende ist nicht nur ein Angriff auf unsere nationale Ehre, sondern auch eine Verfälschung von Wagners ureigensten Absichten: „Die Geschwister-Ehe zwischen Sieglinde und Siegmund ist... der natürlichste Bund einer höheren, göttlichen Liebe in Auflehnung gegen den rohen, niedrigen Trieb der Selbsterhaltung und bedeutet für unser Drama dasselbe, was heutigestags der Kampf der ideellen Bewegungen der Demokratien gegenüber jenen anderen Mächten, die ihre Herrschaft nur durch Gewalt und Brutalität aufrecht zu erhalten vermögen. Denn gerade heute dreht sich der Kampf in allen Ländern um die Frage nach ‚Geist oder Knebel?'"

Die böswillige Entstellung der politischen Gegebenheiten in den autoritären Staaten, wie sie in dieser Auslegung gemacht wird, rechtfertigt allein schon die Ablehnung dieser an sich recht fragwürdigen Schrift. Zwar ist sie für die Schweiz bestimmt, allein sie soll auch in Deutschland verbreitet werden. Es ist keinerlei Grund vorhanden, daß dies geschieht, vielmehr müssen wir aus weltanschaulichen Gründen diese Ausdeutungen von Wagners Ring restlos ablehnen; denn hier wird in echt jüdisch-marxistischer Weise das Werk unseres Bayreuther Meisters benutzt, um zersetzendes und bolschewistisches Ideengut zu verbreiten.

Rudolf Sonner.

Berchtold Gierer: Die Geige. Propyläen-Verlag, Berlin, 1938, 590 Seiten.

Der dreiteilige Roman Berchtold Gierers ist dem Gedächtnis des großen italienischen Geigenbauers Antonio Stradivari gewidmet. Das abenteuerliche und ereignisreiche, mit schöpferischer Arbeit gesegnete, inhaltsreiche Leben des Tiroler Geigenbauers Peter Absam ist darin von künstlerischer Hand gemodelt und gestaltet. Der kluge und feinsinnige Zunftmeister lebt zwar auf einem abgelegenen Hof in den Tiroler Bergen, aber er bleibt in inniger Beziehung zu den Geschehnissen der großen Kunstbewegung seiner Zeit. Das Wirken der italienischen Komponisten mit ihrem neuen Zug zur Kammermusik, die Ausstrahlungen der Genies deutscher Musik: Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel werden spürbar. Der ganze landschaftliche Zauber ist in diesem Roman eingefangen. Das Ringen mit dem von der Natur gegebenen Werkstoff des Holzes, das unter den geschickten Händen des Meisters sich zu klingenden, kunstvoll gearbeiteten

Musikinstrumenten fügt, ist packend geschildert. Deutsche Wertarbeit erobert sich von hier aus die Welt. Eine heroische Lebensauffassung läßt den Romanhelden während der Notzeit seines Vaterlandes nicht untätig zu Hause sitzen. Er zieht mutig in den Kampf, als die Wirrnisse des spanischen Erbfolgekrieges die Freiheit seiner Heimat bedrohen. Er verläßt Haus und Hof, Frau und Kind und gewinnt durch seine Opfer- und Einsatzbereitschaft einen neuen tieferen Sinn des Lebens. Der zum Soldat gewordene Geigenbauer kehrt gestählt und gehärtet aus dem Feldzug heim, um nur noch seiner Kunst und seiner Familie zu leben, der er die Geheimnisse der Kunst seines Geigenbaues hinterlassen will. Seine in hartem Ringen erworbenen Kenntnisse und Erkenntnisse faßt er am Schluß seines Lebens zusammen mit besonderer Betonung des Leitsatzes, daß nur das zähe und unbeirrbare Streben nach Vollkommenheit und tätige Arbeit dem Leben seinen Sinn verleihen. Das ist der Ausklang dieser Lebenssinfonie, deren Leitmotiv die Liebe war. Die feierliche Poesie dieser Romandichtung wird in jedem deutschen Herzen freudiges Echo finden. Es ist ein Roman, den man immer wieder gerne von neuem lesen wird; denn Gierer zeigt sich hier auf der Höhe einer kraftvoll beherrschten und gemütstiefen Erzählerkunst. Rudolf Sonner.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Daß Beethovens 9. Sinfonie in einer neuen Aufnahme vorhanden ist, spricht für den Wagemut der Industrie. Eugen Jochum ist der Dirigent, und das Hamburgische Philharmonische Staatsorchester spielt. Das Chorfinale wird vom Chor der Hamburgischen Staatsoper gesungen, und für das Solistenquartett stehen Walter Ludwig, Rudolf Watzke, Helene Fahrni und Gusta Hammer zur Verfügung. Uns liegen der Adagiosatz und das Finale vor. Jochum spinnt das Adagio in einer Breite aus, die zwar an die Grenze des am Lautsprecher Möglichen reicht (auch bei elektrischen Wiedergabegeräten sind die Schwankungen des Plattentellers allen gegenteiligen Angaben der Techniker zum Trotz nicht restlos zu beseitigen, was sich namentlich in den langsamen Zeitmaßen auswirkt), die aber eine ungewöhnliche Beseelung und Empfindungstiefe erkennen läßt. Man kann sich in diese Musik im Alleinsein mit der Schallplatte wirklich versenken, mehr als im Konzertsaal. Auch das Finale ist von Jochum klar aufgebaut, gelegentlich befremdend in den Zeitmaßen und den Temposchwankungen innerhalb der einzelnen Abschnitte, als Gesamtleistung jedoch imponierend. Auch den Hamburgischen Philharmonikern kann man hohes Lob zollen, obwohl sie ihre Berliner Namensvettern namentlich im Streicherklang nicht erreichen. Wenn man von diesem absoluten Maßstab absieht, wird man die Neunte in der vorliegenden Wiedergabe zu den akustisch sorgfältigsten und musikalisch vortrefflichen sinfonischen Plattenfolgen zählen können.

(Telefunken SK 2618/2623.)

Tschaikowsky ist auf der einen Seite der vergötterte Liebling zahlloser Musikliebhaber und auf der anderen wird er von vielen ernsten Musikern geradezu abgelehnt. Die negative Haltung mag zum Teil von dem einzigartigen Erfolge seiner Werke bestimmt werden, zum Teil aber sicher auch durch verfälschende, sentimentale oder grobschlächtige Aufführungen. Klärend wird die Aufnahme der 6. Sinfonie, der sogenannten Pathétique, in Wilhelm Furtwänglers kongenialer Deutung wirken können. Da hört man einmal den richtigen Tschaikowsky, den Meister der Sinfonie aus slawischem Blut. Selten wird uns beim Hören so eindringlich wie hier bewußt, wie weit der Dirigent über die Noten hinaus zum wahren Wesen der Kunst vorzustoßen vermag. Nun sind Furtwänglers Helfer allerdings die Berliner Philharmoniker, die unter seiner Hand stets unvergleichliche Höchstleistungen vollbringen. Die Sinfonie steht auf einer Ebene mit dem Besten, das wir von Stokowski und seinem Philadelphia-Orchester — bisher die Spitzenerzeugnisse der Schallplatte — kennen. Da lebt gewissermaßen jedes Instrument, und doch steht alles wiederum im Dienst des Ganzen. Die großen Fortestellen mit ihrem starken Aufgebot an Bläsern werden so durchsichtig dargestellt, daß man selbst da noch jede Stimme der Partitur verfolgen kann. Die sorgfältige Beachtung jeder der vielen Vortragsbezeichnungen Tschaikowskys macht diese Aufnahme zu einem vorbildlichen Studienobjekt. Der Musikliebhaber wird sich einfach dem berauschend schönen Klang hingeben können.

(Electrola DB 4609/4614.)

Der Sinfoniker Jean Sibelius gelangt mit seiner 6. Sinfonie in d zu uns. Das Werk weicht in seiner Haltung vom klassischen Schema der Sinfonie erheblich ab. Die landschaftliche Bedingtheit der Kunst Sibelius' wird daran deutlich. Diese Musik wirkt nicht illustrativ, aber gegenständlich in ihrer Volksverwurzelung. Der 3. Satz bildet ein balladeskes Scherzo. Der 2. Allegrettosatz ist von einer merkwürdigen Unrast erfüllt, während der 4. volksliedhaft beginnt, um choralartig, ätherisch auszuklingen. Das Finnische Nationalorchester ist dem Werk ein authentischer Mittler, zumal Georg Schneevoigt an der Spitze steht. Der Schallplattenfreund mag bedenken, daß sich diese Sinfonie die Konzertsäle außerhalb des Reiches erobert hat und daß sie im Rahmen des Gesamtschaffens von Sibelius einen wichtigen Platz einnimmt.

(Electrola DB 2321/2323.)

Die Kunst Bachs sind wir am wenigsten in der Wiedergabe durch Italiener gewohnt. Um so überraschender ist der positive Eindruck, den man von dem Spiel des Turiner Rundfunk-Streichorchesters bei dem 5. Brandenburgischen Konzert in D erhält. F. Previtali ist ein Dirigent, der die Welt Bachs beherrscht. Da klingt alles, und die Polyphonie des Satzes wird mit schöner Deutlichkeit ausgebreitet. Die hervorragenden Solisten Carlo Zecchi am Klavier und de Vito (Geige) sind auch bei uns bekannt, während der bewundernswerte Flötist A. Tassinari erstmalig in unseren Gesichtskreis tritt.

(Odeon O—7884/7886.)

Auch die Problematik fehlt nicht unter den Neuheiten. Strawinskys Ballett „Die Hochzeit" — es besteht aus russischen Tanzszenen mit Solostimmen, Chor und einem Orchester aus zwei Klavieren sowie viel Schlagzeug — ist für unsere Ohren ungewohnte Kost, die lediglich als exotische Musik russisch-asiatischer Haltung interessant, dann aber sehr interessant gefunden werden kann. Strawinsky hat betont, daß er keine originalen Volksmelodien verwandt hat. Trotzdem ist das Ganze eine Spiegelung russischer Eigenart in einer Echtheit, die wie Natur anmutet. In drastischer Anschaulichkeit wird ein ausgiebiges Hochzeitsmahl musikalisch dargestellt. Voran gehen die Vorbereitungen zur Hochzeit. Die rhythmischen Eigenheiten, das hartnäckige Festhalten an einer Grundfigur, verblüffen noch mehr als die harmonischen Reibungen, obwohl gerade der Rhythmus durchaus volksmäßig bedingt ist. Strawinsky leitet sein Werk selbst mit einem englischen Ensemble. Damit dürften die Einzelheiten der Wiedergabe verbindlichen Charakter haben. Die Plattenfolge bildet einen exotischen Sonderfall, dessen Auswirkung innerhalb unseres Kulturkreises auf eine schmale Schicht begrenzt bleiben wird.

(Columbia LWX 253/255.)

Die Daphne-und-Cloe-Suite von Ravel ist eins der hervorragendsten Werke des französischen Impressionismus in der Musik. Was in dieser Partitur an Farbe steckt und namentlich auch an großem melodischen Atem, weist über Ravels Lehrmeister Debussy hinaus. Die Vollkommenheit der heutigen Plattentechnik läßt die Vielfalt der Partitur mühelos festhalten. Das Straram-Orchester spielt unter Philippe Gaubert mit einer den Klang geradezu entmaterialisierenden Klarheit, die wohl nur bei blutmäßiger Verbundenheit mit dieser Kunst möglich ist. Die Holzbläser beispielsweise leisten Unwahrscheinliches in der Schmiegsamkeit des Tones. Wir haben hier eine der technisch besten Wiedergaben komplizierter Gegenwartskunst vor uns.

(Columbia LWX 248/249.)

Hermann Diener und sein Collegium musicum haben ihren zahlreichen mustergültigen Platten mit älterer Musik eine wertvolle neue Aufnahme hinzugefügt: auf zwei Platten liegt Corellis Weihnachtskonzert (Concerto grosso Nr. 8) vor, das auch ohne Beziehung auf den Titel eine edle, unmittelbar zu Herzen gehende Musik von zeitloser Größe ist, die zumal in dem kultivierten Vortrag Dieners zu den Perlen der Schallplattenliteratur gezählt werden darf.

(Electrola EG 6502.)

Der Oldenburger Generalmusikdirektor Leopold Ludwig weist sich mit einer Aufnahme der 3. Leonoren-Ouvertüre als ausgezeichneter Orchesterleiter aus. Die Berliner Philharmoniker sind ihm ein gefügiges Werkzeug zur Schaffung einer Aufnahme, die den Hörer in den Bann schlägt. Beethovens Türkischer Marsch aus „Die Ruinen von Athen" vervollständigt die vierte Plattenseite. (Grammophon EM 15196.)

Unter Walter Abendroth hört man die Berliner Philharmoniker mit Beethovens Fidelio-Ouvertüre musikalisch bis ins letzte einwandfrei. Anfechtbar ist die Überakustik der offenbar leeren Berliner Philharmonie, die durch dauernden Nachhall jede Wirkung zerstört und das Klangbild durch Vergröberung verzerrt.

(Odeon O—4617.)

Beethovens Egmont-Ouvertüre ist eins der Glanzstücke der Berliner Philharmoniker. Sie spielen das Werk unter Eugen Jochums sicherer Direktion mit einem Zug ins Große, der auch auf der Platte erkennbar bleibt. Akustisch ist die Aufnahme sehr ausgewogen.

(Telefunken E 2683.)

Die Martha-Ouvertüre wird durch Leopold Reichwein von dem Kitsch befreit, der sich in zahllosen Gartenkonzerten daran festsetzen konnte. Ungewöhnlich vollklingend das Wiener Staatsopernorchester, dessen Spiel die Aufnahme genußvoll macht.

(Odeon O—7878.)

Eine offenbar schon ältere Furtwängler-Aufnahme bringt die Fledermaus-Ouvertüre mit den Berliner Philharmonikern. Furtwängler verleiht der Wiedergabe einen unerhörten Schwung. Auch bei einem Meisterwerk der leichten Muse erfolgt die musikalische Ausarbeitung mit der bei ihm gewohnten Sorgfalt.

(Grammophon LM 67121.)

Paul van Kempen zeigt sich mit den Zwischenspielen aus Carmen als ein Beherrscher der differenzierten Zwischentöne des Orchesters. Die Wiedergabe entfaltet die eigentümlichen Reize der sparsamen Mittel, mit denen Bizet einzigartige Wirkungen erzielt. Das Dresdner Philharmonische Orchester leistet Hervorragendes.

(Grammophon EM 15191.)

Die Ouvertürenserie ist durch eine lebenskräftige Ausgrabung bereichert worden: Hans Schmidt-Isserstedt musiziert mit den Berliner Philharmonikern Rossinis Ouvertüre „Die seidene Leiter" spritzig und elegant.

(Telefunken E 2717.)

Auf der Berliner Domorgel spielt Fritz Heitmann in meisterhafter Registrierung Joh. Seb. Bachs große Passacaglia in c, deren Linienführung in ihrer barocken Pracht aufleuchtet. Nicht nur die Durchsichtigkeit, sondern ebenso die Klangtreue der Aufnahme sind bestechend. Die vierte Plattenseite enthält den Bachschen Orgelchoral „Herzlich tut mich verlangen".

(Telefunken E 2681/2682.)

Bei Telefunken sind die beiden schönsten Szenen aus der „Arabella" von Richard Strauß herausgekommen. Marta Fuchs, Elsa Wieber und Paul Schöffler sind die herrlichen Sänger, die das Melos dieser rauschhaften Musik bestens ausschwingen lassen. Franz Reuß führt die Berliner Philharmoniker verständnisvoll mit den Sängern.

(Telefunken E 1477.)

Zwei der Mignongesänge auf Goethe-Texte von Hugo Wolf werden von Marta Fuchs mit Kultur und feiner Musikalität dargeboten. Die Ruhe der Stimmen kommt dem Vortrag entgegen, wenn man auch die letzte Beseelung vielleicht vermißt. Eine Überraschung: der vortreffliche Gerald Moore am Flügel.

(Electrola DB 3322.)

Helge Roswaenge singt Arien aus Verdis „Maskenball" und der „Macht des Schicksals". Die Eigenheiten dieser schönen Stimme sind sofort erkennbar. Die Staatsopernkapelle begleitet unter Alfred Schmidt.

(Grammophon LM 67211.)

Die Glut des italienischen Bühnentemperaments weiß Aureliano Pertile in die Wiedergabe der Abschiedsarie des Turiddu aus „Cavalleria rusticana" zu legen. Der gleiche stimmliche Glanz zeichnet seinen Vortrag der Blumenarie aus „Carmen" aus.

(Odeon O—9423.)

Eine reizende Kinderplatte, die wegen der gelungenen Aufnahme zahlreicher Tierstimmen auch das Interesse der Erwachsenen verdient, liegt vor unter dem Titel „Häschen paß auf! Wer kennt die Tierstimmen?"

(Grammophon H 47143.)

Das Streichquartett von Kurt Höller, das große Beachtung gefunden hat, wird vom Strub-Quartett in vorbildlich sauberer Wiedergabe wenigstens in einem Ausschnitt zugänglich gemacht. Das Scherzo, ein ebenso origineller wie gut gearbeiteter Satz, ist geeignet, für Höllers Schaffen Zeugnis in gutem Sinne abzulegen. Ob der Wunsch nach mehr Werken junger Tonsetzer auf Platten in Erfüllung gehen wird, erscheint zweifelhaft.

(Electrola EG 6423.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Die Balkanreise der Frankfurter Oper

Bereits im Frühjahr hatte die Frankfurter Oper eine Gastspielreise nach dem Balkan unternommen. Die damaligen Erfolge waren die Ursache, daß dieses deutsche Kulturinstitut zu neuen Gastspielen eingeladen wurde.

Das Gastspiel der Frankfurter Oper in Bukarest wurde eröffnet mit einer glanzvollen Aufführung — übrigens der ersten! — von Richard Wagners „Götterdämmerung". Die Tatsache, daß die Opera Romana völlig ausverkauft war, bewies das ungemein starke Interesse, welches das kunstinteressierte Bukarester Theaterpublikum dem deutschen Genius Wagner entgegenbrachte.

Am folgenden Tag fand eine festliche Aufführung von W. A. Mozarts „Hochzeit des Figaro" statt. Der festliche Charakter dieser Aufführung wurde nicht allein durch die Anwesenheit aller politisch und kulturell wichtigen Vertretungen der kgl. rumänischen Regierung unterstrichen, sondern auch durch die Teilnahme von Offizieren und Mannschaften des deutschen Kreuzers „Emden", der einige Tage zuvor Konstantza angelaufen hatte. Generalmusikdirektor Franz Konwitschny leitete mit überlegener Sicherheit und überzeugender Musikalität Orchester und Bühne und erreichte eine Aufführung des Mozartschen Werkes von einer wirklich selten zu erlebenden Geschlossenheit. Was den Haupterfolg dieser Opernaufführung ausmachte, war die Ausgeglichenheit der Ensemblesätze. Hier zeigte sich die Hauptstärke der deutschen Oper: die festgefügte Gemeinschaftsleistung bei völligem Verzicht auf jegliches Startum. Es ist deshalb begreiflich, daß die Rumänen unsere deutschen Künstler mit Stürmen der Begeisterung feierten.

Auch das Sinfoniekonzert im Athenäum war ein voller Erfolg. Die Vortragsfolge brachte als Einleitung die Ouvertüre zu Webers „Euryanthe", dann die 7. Sinfonie von Beethoven und zum Abschluß die „Zweite" von Brahms. Es war nicht der künstlerische Erfolg allein, den das Frankfurter Orchester erzielte, viel wichtiger war der kulturpolitische. Die Rumänen haben es besonders dankbar begrüßt, daß der Reinertrag dieses Konzertes dem Fonds zum Neubau des Bukarester Opernhauses zugeleitet wurde.

*

Es war das erstemal, daß in der Kgl. Staatsoper zu Sofia Richard Wagners „Ring des Nibelungen" nicht nur von deutschen Kräften, sondern überhaupt in seiner Gesamtheit aufgeführt wurde. Für den Freund und Anhänger der Wagnerschen Kunst ist diese Tatsache besonders erhebend und erfreulich. Obwohl dem Bulgaren die Mythologie der nordischen Götterwelt fremd, wurde in ihm eine Ergriffenheit ausgelöst, wie man sie nur selten erlebt. Gespannt, voll lauschender Andacht überließ sich das ausverkaufte Haus dem Strom der unendlichen Melodie. Abgesehen von den begeisterten Beifallsstürmen bei den Aktschlüssen wurden Dirigent, Orchester und Solisten schon bei ihrem Erscheinen durch brausende Ovationen und Zurufe gefeiert.

Die fanatische Liebe GMD. Konwitschnys zur Musik, insbesondere zu der Richard Wagners, und sein tiefgehendes Einfühlungsvermögen in das Wesen der Schöpferkraft des Bayreuther Meisters erklomm den Gipfelpunkt in der „Götterdämmerung". Die Fülle des musikalisch-symbolischen Ausdrucks wandelte sich unter seiner Stabführung zum lebendigen Fluß der unendlichen Melodie. Der blühende Klang der Streicher, der souveräne Prunk der Blechbläser, überhaupt die Gesamtheit des Orchesters ergab ein Musizieren mit bezwingender Leidenschaft und Bewegtheit. Von diesem Eifer mitgerissen sangen die Darsteller gelöst und vom Feuer innerer Begeisterung getragen, ohne jedoch dabei die Einzelgestaltung aus dem Auge zu verlieren. So wurde die bulgarische Uraufführung des „Ringes" durch die Frankfurter Oper in Sofia zu einem ereignishaften Kunsterlebnis. König Boris III., welcher der eindrucksvollen Aufführung beiwohnte, empfing Generalintendant Hans Meißner und GMD. Franz Konwitschny in Audienz und sprach den beiden führenden Männern der Frankfurter Oper seine höchste Anerkennung aus.

Als Abschiedsvorstellung wurde Verdis „Rigoletto" gegeben. Der Reinertrag floß dem Unterstützungsfonds armer, hilfsbedürftiger Sofioter Kinder zu.

Es ist bezeichnend, daß die Bulgaren das Gastspiel der Frankfurter Oper als den innigen Ausdruck nicht nur der kulturellen, sondern auch der politischen Verbundenheit Deutschlands mit Bulgarien empfanden.

*

Mit Spannung, ja mit einer gewissen Aufregung sahen die Athener dem Gastspiel der Frankfurter Oper entgegen. Wie stark das Interesse an

der Aufführung des gesamten „Ringes des Nibelungen" — übrigens die griechische Uraufführung — in Athen war, vermag am besten die Tatsache beleuchten, daß mit dem Beginn des Kartenverkaufes ein regelrechter Sturm auf die Theaterkasse einsetzte. Der Andrang war so stark, daß ein Polizeiaufgebot nötig war, um Ruhe und Ordnung aufrecht zu erhalten.

Die Aufführungen der Frankfurter Operngastspiele waren zwar vom Königlichen Theater übernommen, aber sie fanden im Theater „Rex" statt, weil im Königlichen Theater, das lediglich dem Schauspiel dient, der Orchesterraum zu klein war. Ein festliches Auditorium füllte den innenarchitektonisch neuzeitlich ausgestatteten Theaterraum. Die festliche Stimmung wurde noch erhöht durch die Anwesenheit des Kronprinzregenten Paul von Griechenland und seines Gefolges, des Regierungschefs Metaxas sowie vieler anderer hoher Würdenträger der griechischen Regierung. Die Ring-Aufführungen der Frankfurter Oper waren nicht nur Gesprächsstoff derer, die sie besuchten, sondern sie waren Gegenstand lebhafter Kunstdebatten auch bei jenen, die sie nur nach der Presse verfolgen konnten. Der ungewöhnliche Erfolg des Frankfurter Opernensembles in Athen gab Veranlassung, die Siegfried-Aufführung zu wiederholen. Die Gastspiele fanden ihren Abschluß mit der Aufführung von Mozarts „Hochzeit des Figaro".

In einem Sonderkonzert des Athener Senders, dessen Leitung in den Händen des Generaldirektors Georg Kyriakis liegt, spielte das Frankfurter Opernorchester die „Unvollendete" von Franz Schubert und die 2. Sinfonie von Johannes Brahms.

Das Sinfoniekonzert im Königlichen Theater brachte die 7. Sinfonie von Beethoven, die Tannhäuser-Ouvertüre, die Einleitung zu „Tristan und Isolde" und Isoldens Liebestod sowie die Meistersinger-Ouvertüre von Richard Wagner. Die Wirkung der künstlerischen Darbietung war so stark, daß das Publikum am Schluß des Konzertes seine Plätze gar nicht verließ, sondern durch seinen frenetischen Beifall sich noch die Zugabe der Leonoren-Ouvertüre (letzte Fassung) von Beethoven erzwang. Im Verzug der Athener Gastspiele ernannte Kronprinzregent Paul von Griechenland den Generalintendanten Hans Meißner zum Großoffizier des Phönix-Ordens mit Stern. GMD. Franz Konwitschny erhielt das Komturkreuz des Phönix-Ordens. Dem Heldentenor Albert Seibert sowie dem technischen Direktor der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main, Walter Dinse, wurde das Ritterkreuz vom Phönix-Orden verliehen. Die neuen Ordensträger wurden dem Kronprinzregenten persönlich vorgestellt.

Die Gastspiele der Frankfurter Oper werden dank ihrer künstlerischen Höhe noch lange im Gedächtnis derer bleiben, die sie erleben konnten.

Rudolf Sonner.

Ein wiederentdecktes Meisterwerk

Tschaikowskys „Mazeppa" in der Duisburger Oper

In unserer ausgrabungsfreudigen Zeit erscheint manches Werk um des „Erstaufführungs-Lorbeers" wieder auf unseren Bühnen, das man nicht gerade als ein „zu Unrecht vergessenes" Meisterwerk bezeichnen kann. Um so überraschender wirkt die Begegnung mit Tschaikowskys „Mazeppa", die jeden zu der Frage bringen muß, weshalb dieses Werk bis heute unbekannt und im Schatten der „Eugen Onegin" und „Pique Dame" geblieben ist. Karl Elmendorff gebührt das Verdienst, das Werk wieder hervorgeholt zu haben. Er brachte es schon in seiner Wiesbadener Tätigkeit heraus, jedoch bedurfte es des nochmaligen Einsatzes in Mannheim (Februar 1938), um es nachhaltiger durchzusetzen. Inzwischen nahm Freiburg das Werk an, und nun errang es in einer außergewöhnlich guten Aufführung in der Duisburger Oper wiederum einen durchschlagenden Erfolg, der keinen Zweifel mehr übrigläßt, daß den Opernbühnen mit „Mazeppa" ein Werk wiedergewonnen ist, das vor allen anderen Opern Tschaikowskys ins Repertoire gehört!

Im Vergleich zu allen anderen Werken Tschaikowskys (auch den sinfonischen) ist der 1882 vollendete „Mazeppa" fraglos das ursprünglich russischste. Man lernt einen ganz anderen Tschaikowsky kennen als den, dem man Mussorgsky und Borodin als „nationalere" Komponisten entgegenstellen zu müssen glaubte. Nicht anders als Mussorgskys „Boris Godunow" und Borodins „Fürst Igor" greift auch Tschaikowskys „Mazeppa" auf die an dramatischem Geschehen reiche russische Geschichte zurück. Der Aufstand des Kosakenhetmanns Mazeppa, seine Verbündung mit dem Schwedenkönig Karl XII. und die Niederlage, die ihnen Zar Peter in der berühmten Schlacht von Poltawa bereitete, bilden den geschichtlichen Hintergrund der Oper. Vor ihm spielt sich ein ergreifendes Schicksalsdrama ab, das nicht anders als Verdis „Aida" (an die „Mazeppa" öfters erinnert) eine packende und er-

schütternde Tragödie der Liebesleidenschaft ist: Mazeppa besitzt die Liebe der jungen Maria, der Tochter seines Freundes Kotschubej, der sein Kind jedoch dem bereits Bejahrten nicht zur Frau geben will. Mazeppa entführt Maria gewaltsam und ruft so den Bruch mit Kotschubej hervor, der dem Zaren aus Rache die hochverräterischen Pläne Mazeppas enthüllt. Doch noch vertraut der Zar Mazeppa und überantwortet ihm Kotschubej, der grausam gefoltert und zum Schafott geführt wird. Maria zerbricht an dem Tode ihres Vaters. Auf dem Schlachtfeld von Poltawa, in ihrem zerstörten Elternhaus, begegnet sie, wahnsinnig geworden, Mazeppa, den sie nicht mehr erkennt. An der Seite ihres im Kampfe gefallenen Jugendfreundes Andrej, dessen Liebe sie um Mazeppas willen ausgeschlagen hatte, singt sie sich mit einem rührenden Wiegenlied in den ewigen Schlaf, während Mazeppa ins Ungewisse von dannen geht...

Fesselt schon das nach Puschkins Heldengedicht dramaturgisch überaus geschickt angelegte Textbuch, so schlägt die Musik Tschaikowskys den Hörer vollends in Bann. Sie ist von mitreißender Kraft, die nicht nur die „dramatischen" Szenen erfüllt, sondern auch in großen Bogen die lyrischen Szenen einheitlich überspannt. Kühne, schwungvolle Volksszenen, die in der Entfesselung theatralischer Leidenschaften an Mussorgskys Revolutionsszenen erinnern, die ungestüme Vitalität der „Schlacht bei Poltawa", die echt russische Radikalität der leidenschaftlichen Ausbrüche, die temperamentvollen Tanzszenen — und dazwischen die stillen Szenen, der ariose Monolog Mazeppas, das nächtliche Liebesduett mit Maria, die Szene zwischen Mutter und Tochter: sie verraten Takt für Takt die Hand eines Meisters der Operndramatik, der wohl bei Verdi und Wagner vieles (sehr viel sogar!) lernte, aber doch im eigensten Sinne verwendete.

Die leistungsfähige Duisburger Oper setzte sich mit allen Kräften für das Werk ein. Dem von Dr. Georg Hartmann in den stimmungsträchtigen Bühnenbildern Dr. Fritz Mahnkes mit größter regielicher Virtuosität entfesselten Bühnengeschehen folgte Operndirektor Wilhelm Schleuning als musikalischer Leiter mit einem rasanten Elan, der die Mitwirkenden wie die Zuhörer im Strome der Tschaikowskyschen Musik mitriß. Robert Hager als Mazeppa, Dorle Zschille als Maria, Rudolf Feichtmayr als Kotschubej, Henny Trundt als Mutter, Einar Kristjansson (Andrej), Toni Müller (Orlik), Leonhard Kistemann (Kosak) und Jochen Trojahn-Regar (Iskra) gaben Leistungen, mit denen die Duisburger Oper ihren künstlerischen Anspruch auf eine führende Stellung wohl zu verteidigen vermag. Vor allem gebührt aber auch den von Richard Hillenbrand einstudierten Chören für die prachtvolle Bewältigung ihrer großen Aufgaben vollste Anerkennung.

Fraglos wird sich der große Erfolg der Duisburger Aufführung, der sich in langanhaltenden Beifallskundgebungen ausdrückte, auf die weitere Einbürgerung des wiederentdeckten Meisterwerkes in Deutschland auswirken.

Kurt Heifer.

„Die Fasnacht von Rottweil"

Uraufführung der Neufassung in Remscheid

Als schlicht und meisterlich wirkender Pianist von hohen Graden ist Wilhelm Kempff im deutschen Musikleben eine feste Größe, die sich auch die Achtung und Bewunderung des Auslandes erkämpft hat. In der romantischen Beseelung seines Spiels lebt ein musizierfreudiges Temperament, das den Gesetzen der Form ebenso verpflichtet erscheint wie der Freiheit der Improvisation. Innerhalb dieser Pole ist er eine Persönlichkeit, deren Charakterbild festumrissen besteht.

Der Opernkomponist Wilhelm Kempff hat mit seiner „Familie Gozzi" die erste Feuerprobe auf der Bühne nicht ohne Erfolg bestanden. Vor Jahresfrist wurde in Hannover „Die Fasnacht von Rottweil" uraufgeführt. Inzwischen hat der Komponist das Werk einer Neufassung unterzogen, die die allzu breit geratene Anlage strafft und zusammenzieht. Daß er bei dieser Operation eine überaus glückliche Hand zeigte, bestätigt die Remscheider Uraufführung, die die Hörer von Anfang an in ihren Bann zog und dem Werk ein warmherziges Echo sicherte.

Die Frage, ob „Die Fasnacht von Rottweil" einen Beitrag zur Volksoper der Gegenwart darstellt oder nicht, kann weder bejaht noch verneint werden. Gewiß, der äußere Rahmen ist volkstümlich im besten Sinne, aber nicht weniger eindringlich und beherrschend ist das Schicksal des Bildhauers und Maskenschnitzers Rainer Lochner behandelt, der sich aus der Gemeinschaft seiner Heimat löst, um dann in der Fremde zu erkennen, daß er ohne die Bindungen an die Erde, die ihn gebar, nichts bedeutet.

Wilhelm Kempff ist sein eigener Textdichter. Am Fastnachtsmorgen finden wir den jungen Bildhauer Rainer in seiner Werkstatt bei der Arbeit an „Hertha", der Göttin der Fruchtbarkeit, die er nach dem Bild seiner Braut Marianne schuf. Vorher

vollendete er eine Plastik der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Musik. Sein Vater, der nicht ohne Beziehung auf den Thomaskantor den Namen Sebastian trägt und als Kantor an der Rottweiler Kapellenkirche wirkt, wirft ihm beim Anblick der in freier Sinnenschönheit gestalteten „Hertha" Aberglauben vor und bittet ihn, dem in seiner „Cäcilia" verkörperten Ideal treu zu bleiben. Mit einem aus dem Erlebnis der Volksnot der Nachkriegszeit geborenen Lied „Heil dir, mein Vaterland", einer feierlich gehaltenen Hymne, stimmt er den Sohn noch einmal um. Draußen auf den Gassen erklingen Fastnachtsweisen. In Maske und Wams des Fedderhannes holt Matthias seinen Freund Rainer und Marianne zum Narrensprung ab. Im folgenden Bild spielt sich ein übermütiges Narrentreiben vor dem schwarzen Tor ab. Das Narrengericht stellt sich vor, und die Spottlieder fallen über Gerechte und Ungerechte her. Der gleichfalls als Fedderhannes verkleidete Matz, der Rainer um sein stilles Glück beneidet, singt ein gemeines Lied auf Rainer und Marianne. Rainer reißt die Maske herunter und stürzt sich mit dem Dolch auf den Fedderhannes, trifft aber statt Matz seinen Freund Matthias.

Rainer, der gleich nach der Tat geflohen ist, ist inzwischen in Rio de Janeiro ein berühmter Bildhauer geworden. An den Wänden seines Ateliers hängen als Erinnerung an die Heimat seine Rottweiler Masken, die nachts zum Leben erwachen, gespenstische Totentänze vollführen und den von ungesühnter Schuld bedrängten Rainer verfolgen. Auch Matthias erscheint ihm als Fedderhannes. Rainer ist am Ende seiner Kraft. Er kennt nur noch einen Gedanken: nach Hause zu wandern. Da bringt ihm ein Page die Einladung zu einem Gartenfest der berühmten Tänzerin Donna Juana. Weder das betörende Werben der Tänzerin noch der Zauber der unvergleichlich schönen Landschaft machen Eindruck auf Rainer. Sein Plan steht fest, und auch eine Eifersuchtsszene ihres reichen Liebhabers Don Ortiguez berührt ihn nicht mehr. Während Rainer abgeht, beginnt auf der Terrasse von Juanas Haus der Karneval, der in einem aufreizenden Tanz um das goldene Kalb gipfelt. Ortiguez selbst wächst als Mammon ins Überlebensgroße und Dämonische, dem sich am Ende auch Juana in die Arme wirft.

Im Schlußakt hat Rainer heimgefunden. Er trifft seinen Vater an der Orgel und erfährt, daß sein Freund Matthias lebt. Innerlich frei geht er mit ihm zum Erntefest, das die Rottweiler vor der Stadt feiern. Hier trifft er auch Marianne und Matthias wieder. In dem jubelnden Hymnus auf das Vaterland klingt die Oper festlich aus. Wenn auch seiner Melodie der zündende Einfall fehlt, so füllt sie doch die Szene mit eindrucksvollem Melos. Der Musiker Kempff sagt trotzdem Vieles und Wertvolles. Er beherrscht die Mittel polyphoner Linienkunst ebenso sicher wie das üppige Opernpathos, das in dem veristischen Feuerwerk des Mittelaktes aufleuchtet. Aber dieses Klingen und Blühen dient nicht dem Rausch an sich, sondern ist ein Gleichnis, das als Gegensatz zu der reinen und — nennen wir sie ruhig so — bachischen Atmosphäre von Rainers Elternhaus das rechte Gewicht offenbart. Immer ist Kempff auf die Festigkeit der Form bedacht. In einigen Liedern ist der Volkston wirklichkeitsnah getroffen. Der Bolero bricht dagegen mit rhythmischer Gewalt auf. Er ist effektvoll und dekorativ geraten wie der Tango, dessen konzertanter Charakter sich dem bunten Geschehen schmiegsam anpaßt. Die sehr klar gehaltene Instrumentation gewinnt durch die scharfe Gegenüberstellung der Klanggruppen, die auf füllige und billige Polsterung verzichtet, an profilierter Haltung. Die Remscheider Uraufführung war von begeistertem Schwung erfüllt. Horst-Tanu Margraf dirigierte. Er ist in größte Aufgaben hineingewachsen und beherrscht sie mit einer faszinierenden Überlegenheit. Seine rhythmische Triebkraft ist so elementar, daß sie immer „zündet", sein Farbensinn so rubatoselig, daß alles klingt, und seine Fähigkeit, zwischen Orchester und Gesangsstimmen auszugleichen, so wachsam, daß Schwankungen ausgeschlossen oder im Nu geglättet sind. Paul Dieners Chorleitung konnte auf die hervorragende Leistung der anspruchsvollen und umfangreichen chorischen Aufgabe stolz sein.

Kammersänger Fritz Windgassen vom Staatstheater Stuttgart gab dem Bildhauer eine reife und innerlich erlebte Deutung. Seinen Vater Sebastian verkörperte Matti Berben mit einer ungemein menschlichen Wärme. Unvergeßlich das Bild des an der Orgel in die Welt der Musik eingesponnenen Kantors! Und wie ausdrucksvoll sang er seine vom Komponisten so reich bedachte Partie! Hier hat Wilhelm Kempff seinem Vater, der ein bedeutender Organist war, ein edles Denkmal gesetzt. Jugendlich zart und feinfühlig gestaltete Hanni Bussenius die Marianne.

Die große Überraschung bedeutete Anneliese Bentje als Donna Juana. Ihr gehörte der Rio-Akt. In jedem Augenblick fesselte sie durch das unbändig gebändigte darstellerische Temperament und die Schönheit der Stimme, die den Kantilenenzauber wohlklingend verschwendete. Friedrich August Krenzers mächtiger Bariton verschaffte dem Don Ortiguez schon von der Stimme her den beherrschenden Ausdruck.

Die Bühnenbilder von Julius Schmitz-Bous waren einfallsreich entworfen. Atmete der Platz

am schwarzen Tor zu Rottweil mit seinen winkeligen Giebeln den intimen Zauber der Kleinstadt, so weitete sich das Rio-de-Janeiro-Bild zur „großen Szene" voll südländischer Pracht. Ein wahres Fest für das Auge war dann das um den Erntekranz gestellte Schlußbild, dessen landschaftlicher Hintergrund besonders malerisch gelungen war. Dr. Hans Bartenstein ließ als Spielleiter das Volkstümliche und Phantastische nirgends ins billige abgleiten. Sitte und Brauchtum wurden in Tanz und Tracht lebendig und natürlich dargestellt, wobei die Gruppen sinnvoll im Raum bewegt wurden.

Die Mühen dieser mit beispiellosem Idealismus bewältigten Aufführung fanden bei den Zuhörern die verdiente Anerkennung.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: In der Berliner Staatsoper gab es eine vom Hauch der Sensation umwitterte Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte" durch Gustaf Gründgens, dem mit dieser Arbeit einer seiner ältesten Herzenswünsche in Erfüllung gegangen ist. Gründgens hielt sich streng an die Originalfassung des Werkes; er brachte auch den Dialog Schikaneders von allen Zusätzen der Bühnenüberlieferung gereinigt. Der Singspielcharakter der „Zauberflöte" wird denkbar glücklich hervorgehoben und nach der Seite einer neuartigen Verinnerlichung des ganzen Spiels abgebogen. Selbst Papageno macht hier keine lustigen Sprünge mehr. Die drei Knaben werden von richtigen Kindern verkörpert, die auf einer blumenumrankten Luftschaukel von der Höhe herab mit Stimmen wie Instrumente ihre Weisheiten ohne Ausdrucksschattierung, gewissermaßen objektiviert, ertönen lassen. Es ist beglückend, wie Gründgens jede Szene wirklich ausspielen läßt und alle Zusammenhänge dadurch mühelos verständlich macht. Er führt hier ebenso überzeugend wie seinerzeit im „Schneider Wibbel" den Nachweis, daß es ohne die typische Operngeste in der Darstellung geht. Traugott Müller hat in zarten Farben die Ausstattung geschaffen, die eine Einheit mit dem Spiel bildet. Die stilisierten Bilder greifen auf die Kulissenbühne zurück. Mehr indisch als ägyptisch wird die Priesterwelt in eine Natur von tropischer Üppigkeit hineingestellt. Eine Märchenwelt wird sichtbar.

Von den Sängern war jeder einzelne für seine Rolle eine Idealbesetzung. Tiana Lemnitz als Pamina ist bereits oft gewürdigt worden. Auch Helge Roswaenges Tamino ist bekannt. Bei seiner Leistung versagt das Wort, um die Vollendung der Gesangskunst und die Beseeltheit des Vortrags anschaulich zu machen. Die großen Sarastro-Arien wurden von Josef von Manowarda in ihrem ganzen Wohlklang ohne äußerlichen Kraftaufwand aus dem Melos herausgestaltet. Rudolf Bockelmann trat in der kurzen, aber wichtigen Partie des Sprechers wirksam in Erscheinung. Die koloraturensichere Königin der Nacht war Erna Berger. Der Papageno von Fritz Krenn zeigte starke Abweichungen von dem Bilde des Vogelmenschen, wie es sich im Laufe der Zeit herausgebildet hat. Mit gutem Humor, kluger stimmlicher Einteilung und überlegenem Spiel gab er der Gestalt ein eigenes Profil. Ein beweglicher Monostatos war Gerhard Witting.

Herbert von Karajan sorgte für eine einwandfrei ausgefeilte musikalische Wiedergabe. Die Entscheidung bleibt allerdings noch offen, ob er gerade für Mozart die rechte Einstellung mitbringt. Abgesehen von Schwankungen zwischen Orchester und Bühne hatte seine Wiedergabe eine gewisse Starrheit, die in Widerspruch zu der inneren Dynamik der Musik Mozarts steht. Selbstverständlich hielt die Leistung Karajans trotzdem ein hohes Niveau; aber angesichts der krampfhaften Bemühungen der „BZ. am Mittag", ihn auch jetzt wieder in einer Form, die sonst nur Boxerberichten vorbehalten geblieben ist, gewissermaßen zum Weltbesten am Dirigentenpult zu stempeln, lassen sich gewisse Einwände nicht übersehen. Die Staatskapelle spielte so herrlich, wie wir es von ihr gewohnt sind. Der Beifall nahm bei dem glanzvollen Abend ungewöhnliche Ausmaße an.

Herbert Gerigk.

Berlin: Ein Einakterabend in der Volksoper war zugleich ein aufschlußreicher Beitrag dieses rührigen und erfolgreichen Institutes zu dem Thema der zeitgenössischen Oper. Die Wirkung lag in erster Linie in dem Gegensatz von düsterer Tragik und problemloser musikalischer Situationskomik. Emil Nikolaus von Rezniceks „Gondoliere des Dogen" läßt auch da, wo der Text sich hemmend dem Musiker entgegenstellt, in der orchestralen Feinarbeit, der reizvollen Instrumentation und mancher gelungenen rezita-

tivischen Episode die Hand des Meisters von „Donna Diana" erkennen, aber insgesamt vermag das Werk nicht zu zünden. Allzuviel des Problematischen ist in der Handlung dieser Renaissancetragödie aus dem alten Venedig angehäuft, und die ausgedehnte Sterbeszene einer irrtümlich gemeuchelten Unschuld wird an Peinlichkeit nur noch von der grausigen Apostrophierung der unter einem Mantel verborgenen Toten durch den Liebhaber der Schwester übertroffen.

Da ist „Der Herr von Gegenüber" von Ernst Schliepe einer ganz anderen Wirkung sicher, da die Handlung und der gesprochene Dialog mit seinen alten bewährten Buffoeffekten dem Lachtrieb weitgehend entgegenkommen. Schliepe illustriert diese derbkräftige Schwankkomödie um den unschuldig von einem rasenden Othello aus der Zeit der Plüschmöbel verfolgten Herrn von Gegenüber mit einer Orchesterphrase, die vor allem aus einer polytonalen Harmonik und einem frischen Unterhaltungston ihre Wirkungen bezieht. Weniger auf opernmäßige Klangentfaltung als auf eine mit prägnanten Deklamationsmotiven arbeitende musikalische Charakterisierung ist sie abgestellt, und nicht ohne Erfolg, wie auch diese Aufführung bewies.

In beiden Werken bewährte sich Carl Möllers Inszenierung in realistischer Milieuzeichnung und sinnfälliger Handlungsverdeutlichung (Bühnenbilder: Walter Kubbernuß), während Hanns Udo Müller und sein Orchester die gegensätzlichen Aufgaben in einer sauberen und plastischen musikalischen Wiedergabe bewältigten. Aus dem Darstellerensemble sei zuerst Betty Küper genannt, die als keusch liebendes und leidendes Mädchen und als munter-burschikoses Kammerkätzchen ein beachtliches Gesangs- und Spieltalent entfaltete. Wilhelm Schmidt als Gondoliere, Emmy Stoll, Helmut Neugebauer und Eva Ademy gaben den weiteren Rollen der Renaissancetragödie ein scharf umrissenes Profil, während Fritz Honisch — ein spielfreudiger Baßbuffo —, Ernst Kurz, Margarete Krämer-Bergau und Maria Eichberger im zweiten Teil des Abends für handfeste Komik sorgten.

Nach seinem Siegeszug über die deutschen Bühnen ist Norbert Schultzes „Schwarzer Peter", diese entzückende „Oper für kleine und große Leute", auch nach Berlin gekommen und hat hier im Deutschen Opernhaus einen unbestrittenen, ja fast beispiellosen Erfolg errungen. So frisch im Volkston hat lange keiner mehr musiziert wie dieser junge Komponist, dem sich die Melodien so leicht und ungezwungen fügen wie die sichere, in der Klangfarbe ungemein treffende Orchestersprache. Es ist ein großer Wurf, der hier im Gewande der Anspruchslosigkeit gelungen ist. Musik und Text beziehen ihre Wirkungen aus der Sphäre des Volksmärchens, dem der Librettist Walter Lieck nach einem plattdeutschen Stoff von Wilhelm Wisser mit ebensoviel Liebe wie praktischem Bühnensinn nachgegangen ist. Gemüt und Humor sind die Triebkräfte des ohne jeden großen Opernehrgeiz geschriebenen Werkes, und der liedhafte melodische Einfall bestimmt sein musikalisches Gesicht. So findet es zwanglos den Weg zu den Herzen von groß und klein und läßt alle noch so gut gemeinten und klug ausgedachten Bemühungen um die Erneuerung der deutschen volkstümlich-heiteren Oper weit hinter sich.

Im Deutschen Opernhaus, das bisher stets eine glückliche Hand bei der Inszenierung von Märchenstücken bewiesen hat, gab man dem „Schwarzen Peter" den Opernglanz einer großen Bühne, ohne doch nur im geringsten dem echten Volkston Gewalt anzutun. Hans Batteux als Spielleiter und Paul Haferung als phantasievoller Bühnenbildner schufen eine Bilderbogen-Märchenwelt von stärkster Leuchtkraft und anheimelnder Innigkeit rings um die beiden köstlichen Bauernkönige Hans und Klaus herum (Reinhard Dörr und Eduard Kandl), und ein spielfrohes Ensemble mit Hans Wocke (Spielmann), Rudolf Schramm (Sterndeuter), Lore Hoffmann, Valentin Haller, Else Meinhart, Marie-Luise Schilp und Erna Westenberger in den Hauptrollen verbreiteten Frohsinn und musikalische Heiterkeit. Tanz (Choreographie: Rudolf Bölnig) und Chor (Leitung Hermann Lüddecke) taten ein übriges, um diesem vorweihnachtlichen Opernabend helle Jubelstimmung zu verleihen. Hermann Killer.

Breslau: Den Auftakt zur dieswinterlichen Spielzeit gab die Oper schon mit der Festspielwoche zum großen Deutschen Turn- und Sportfest im Juli. Sie hatte dazu Wagners „Tannhäuser", Webers „Freischütz", Lortzings „Zar und Zimmermann" sowie Künneckes beliebter Operette „Vetter aus Dingsda" ein sorgfältig vorbereitetes neues szenisches Gesicht gegeben, um in diesen Tagen des großdeutschen Treffens auch ihrerseits eine künstlerisch breite volkstümliche Wirkung zu haben. Diese Neuinszenierungen beherrschten zunächst auch die ersten Wochen der neuen Spielzeit, dazu kamen nur noch einige Zugstücke veristischer Prägung wie „Butterfly", „Mona Lisa" u. a. Mit „Carmen" feierte man auch hier das Andenken des hundertjährigen Bizet. Da mit dieser Spielzeit die Fächer der Solosoprane eine fast völlige Neubesetzung erfahren haben, interessierten an diesen Aufführungen vor allem die Qualitäten der neuen Sängerinnen. Auf eine eigene Besetzung des hochdramatischen Fachs hat man überhaupt verzichtet. Man behilft sich hier mit Gastspielen der Leip-

zigerin Margarte B ä u m e r, deren imposante sängerische und künstlerische Erscheinung schon in den vergangenen Spielzeiten hier Anerkennung und Erfolg gefunden hatte und jetzt auch wieder durch ihre großzügige Darstellung der Walküre imponierte. Für das Zwischenfach ist Liselott A m m e r m a n n von der Hamburger Oper nach Breslau gekommen. Diese stimmlich ausgezeichnete und künstlerisch sehr intelligente Sängerin gab vor allem mit ihrer Mona Lisa, ihrer Carmen, ihrer Leonore und der Tannhäuser-Venus starke Proben ihrer Begabung. Welchen Umfang ihr Gestaltungsvermögen hat, zeigte sie mit der Figaro-Gräfin, doch liegen hier schon ihre Grenzen. Eine sehr kultivierte Sängerin ist Rita W e i s e, die neue Jugendlich-Dramatische, die mit ihrer Butterfly einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Schließlich hat man noch mit der dritten Sopranistin Lisa W a l t e r einen glücklichen Griff getan.

Die erste hervorstechende und über den Rahmen unserer Oper hinausragende szenische und künstlerische Großtat war die erste deutsche Inszenierung der beiden neuen Strauß-Opern „D a p h n e" und „F r i e d e n s t a g" nach ihren Münchener und Dresdener Uraufführungen. Breslau mit seiner alten Tradition der Strauß-Pflege hat sich auch diesmal nicht das Vorrecht nehmen lassen, als erste deutsche Bühne voranzugehen, und hat alle Sorgfalt und künstlerische Großzügigkeit in der Bewältigung dieser beiden so konträren Werke walten lassen. Daß die realistische Wucht und dramatische Gradheit des „Friedenstages" gegenüber der darstellerischen Problematik der antiken Götter- und Natursymbolik sich überzeugender und wirksamer durchsetzte, liegt an der verschiedenen stilistischen Haltung der Werke selbst. Oberspielleiter Heinrich K ö h l e r - H e l l f r i c h hatte, unterstützt durch die stimmungsvollen Bühnenbilder Prof. W i l d e r m a n n s, die feine Farbigkeit der Lyrik Daphnes zu bildhafter Wirkung kommen lassen, er hat sie, wie es auch nur möglich ist, als ein lyrisches Gedicht aufgefaßt, das durch wohlgesetzte Farben Umriß und Leben erhält. Von zauberhafter Wirkung war die technische Bewältigung der Verwandlung Daphnes in den Lorbeerbaum. GMD. Philipp W ü s t hatte auch einen aufgeschlossenen Sinn für die instrumentale und reiche melodiöse Farbigkeit der Partitur, so daß ein abgerundeter Eindruck von dem Werk erzielt wurde. Rita Weise sang die keuschherbe Mädchenrolle mit großem Einfühlungsvermögen und einer feinen silbrigen Kühle der Stimme. Werner Mächel, Carl Erich Ohlhaw, Hans Kicinski und Charlotte Müller waren gut placiert. In der Aufführung des „Friedenstages" impo-

nierten vor allem die großen und hinreißenden Leistungen von Richard Groß und Liselott Ammermann als Kommandant und sein Weib. Sie bestimmten eigentlich den nachhaltigen Eindruck von dem Werk. Auch hier fand Philipp Wüst den entsprechenden hochdramatischen Akzent für die gewaltige Sprache der Partitur.

Als zweite diskutable Neuinszenierung folgte Verdis „D o n C a r l o s". Obwohl man auch hier nichts an szenischem Aufwand und dramatischer Lebendigkeit gespart hatte, so ging doch der Impuls der Wirkung zunächst von dem noch frischen musikalischen Gehalt der Oper aus, den Kapellmeister S c h m i d t - B e l d e n in echt italienischem Geiste betreute. Die Titelrolle sang Carl Erich O h l h a w. Seine sängerisch und darstellerisch schönen Momente wurden noch von der warmen Menschlichkeit des Posa von Hans Erich B o r n übertroffen. Bei der Neuaufnahme von „Figaros Hochzeit" hatte man sich leider nur auf eine musikalische Revision und die Neubesetzung einiger Rollen beschränkt. Die völlige Umstellung auf den Anheisserschen Text hätte auch eine völlige szenische Erneuerung gerechtfertigt. Philipp Wüst hatte eine sehr glückliche mozartisch lockere Hand, die auch der Bühne den nötigen Schwung gab. Hier erwies sich Erich Kunz mit seinem Figaro als echter Mozart-Sänger, Herma Kaltner als Susanne und Richard Groß als Almaviva ragten aus dem übrigen Ensemble weit hervor. Die neue Ballettmeisterin Marta Welsen führte sich mit einem Abend der Tanzgruppe „Getanzte Feste" als eine echt tänzerisch empfindende und choreographisch fast lyrische Natur sehr reizvoll ein. Die Operette in der Oper bewegt sich um alte garantierte Erfolge, wie „Vetter aus Dingsda", „Gasparone", „Land des Lächelns", „Obersteiger", und hat noch keine Neuentdeckungen gewagt. Wir hoffen, daß die zweite Hälfte der Spielzeit im neuen Jahre einige weitere bedeutende Erscheinungen in der Oper und der Operette auf die Bühne stellt. J o a c h i m H e r r m a n n.

Frankfurt am Main: Während das Frankfurter Opernhaus mit allen Errungenschaften neuester Bühnenkonstruktion umgebaut wurde, unternahm

die Oper ein Gastspiel nach dem Balkan, das künstlerisch unter Frz. Konwitschny und Generalintendant Meißner alle Erwartungen erfüllte.

Die Betreuung der musikalischen Bühne in Frankfurt übernahm das zurückgebliebene Ensemble, das die Wahl der Werke nach den bühnentechnischen Voraussetzungen des Schauspielhauses treffen mußte. Von Mozart „Cosi fan tutte" unter B. Wetzelsberger, die „Entführung", dirigiert von P. Kloß, der auch den „Waffenschmied" leitete. Erstmals stellte sich Helmut Schaefer in der „Bohème" am Kapellmeisterpult vor. „Gasparone" und der „Postillon von Lonjumeau" waren seine nächsten Aufgaben, in denen er sich als hoffnungsvoller Mitarbeiter bewährte. Mit großem bühnenmäßigen Aufwand wurde die „Lustige Witwe" unter der Leitung E. Halbachs herausgestellt. Er führte auch die zugkräftig gestaltete Operette „Frasquita". Mit Helge Roswaenge als Germont fand die Aufführung von „La Traviata" statt, deren 35. Jubiläum der Uraufführung 1938 fällig war. Zwei bemerkenswerte Opern trugen der Gegenwart Rechnung: „Hanneles Himmelfahrt" von Paul Graener und in der vom Komponisten selbst stammenden Bühnengestaltung „Der arme Heinrich" von H. Pfitzner.

Gottfried Schweizer.

Heidelberg: GMD. Kurt Overhoff und Intendant Kurt Erlich eröffneten die Spielzeit des Stadttheaters mit dem „Freischütz" in einer Geschlossenheit und sorgfältigen Vorbereitung, die freudig als Maßstab und Verheißung angenommen wurde. Auch die zahlreichen neuen Gesangskräfte hielten, wie wir nun rückblickend feststellen dürfen, was sie damals versprachen. Als Spieltenor bewährte sich Fritz Fehner (besonders als Postillon von Lonjumeau), Hans Landwehrmann als Figaro, Siegmund Mezey (Philipp), Kurt Rehm (Posa) und Erich Ritter als Titelheld in Verdis „Don Carlos". Der jugendliche dramatische Sopran Ilse Gebhardts wird den mannigfachsten Aufgaben einer kleineren Bühne gerecht, und als eine besondere Leistung darf die anspruchsvolle Rolle in Siegfried Wagners „An allem ist Hütchen schuld", wie sie Hilde Egger bewältigte, anerkannt werden. Kurt Overhoff setzte sich mit Liebe für dies gediegene Volksmärchenspiel des allzufrüh seinem Schaffen und seinen ererbten Bayreuth-Verpflichtungen gestorbenen Tondichters ein, angespornt durch die Gegenwart Frau Winifred Wagners. Trotz des Namens Wieland Wagners wäre noch zu wünschen gewesen, daß das Bühnenbild zu „Sonne — Mond — Stern" märchenphantasiefreudiger ausgefallen, zumindest weniger grell beleuchtet worden wäre. Sonst bemühte sich die Regie Martin Baumanns mit schönem Erfolg für dies Werk, zu dem Kurt Overhoff den ganzen Klang- und Farbenreichtum der Partitur aufleuchten ließ. Wertvolle Stützen unserer Oper sind auch die Altistin Tilde Hoffmann und Emmi Mörschel (Barbier von Sevilla) sowie Georg Buttlar als Opernspielleiter und Spielbaß.

In kluger Erkenntnis des mit beschränkten Mitteln Erreichbaren führte Intendant Kurt Erlich durch sorgfältige Pflege die Operette auf eine Höhe, die mit großen Bühnen durchaus in Wettbewerb treten kann. Auch in Tanz und Spiel sehr geschmeidig erwies sich Margarethe Dehnst, neben der Ly Brühl altbewährte Erfolge festhält. Neben dem unbedingt sicheren Opernkapellmeister Fritz Bohne widmete sich der junge neue Kapellmeister Wolfgang Hellmann der Operette, die durch stets geschmackvolle und abwechslungsreiche Tänze unter Leitung von Tatjana Sawizkaja bereichert wird sowie durch die Regie Georg Dilmar-Vorlaufs. Von einschneidender Bedeutung ist, daß Intendant Kurt Erlich nach sechs Jahren erfolgreicher Aufbauarbeit Heidelberg gegen Magdeburg eintauschen wird. Noch blieb unbekannt, wer diese umsichtige und ungemein arbeitsfreudige Persönlichkeit ersetzen wird, die Heidelberg nur ungern ziehen läßt.

Friedrich Baser.

Konzert

Berlin: Das dritte Konzert der Preußischen Akademie der Künste in der Singakademie wurde durch Paul Höffers „Sinfonie der großen Stadt" eingeleitet. Dieses vor allem rhythmisch charakteristische und prägnante Werk, über das „Die Musik" in ihrer Dezembernummer eine Werkanalyse von Erich Schütze brachte, ist mit sicherer Hand geschrieben und schwelgt geradezu in der Darstellung gegensätzlicher Stimmungen. Dem lebendigen ersten Satz folgt ein von Melancholie überschattetes Adagio, dem sich ein tänzerisch bewegtes Allegro vivace und ein schwungvoller, fugenartig eingeleiteter Schlußsatz anschließen. Spröder im Klang, nicht so rauschend instrumentiert, aber trotzdem recht effektvoll sind die vier Gesänge für Bariton und Orchester von Fritz Büchtger. Am stärksten beeindruckte der dritte Gesang. Recht interessante exotische Klänge kommen in der abschließenden Nummer zur Entfaltung. Der Text dieser „Hymne an das Licht" ist von Friedrich Rückert aus dem Persischen übertragen. Den anspruchsvollen Gesangspart gab Franz Notholt (Bariton) in prachtvoller Nuancierung wieder.

Gerhard Frommels Konzert für Klavier, Solo-

Klarinette und Streichorchester wendet sich nach einer düster aufbrandenden und vielverheißenden Einleitung im weiteren Verlauf mehr unterhaltsamen und virtuosen Stimmungen zu. Als Solisten zeichneten sich hier Georg Kuhlmann (Klavier) und Alfred Bürkner (Klarinette) aus.

Starken Eindruck hinterließen die Variationen über ein Geusenlied des 1911 geborenen Helmut Degen. Dieses Werk birgt eine Fülle geschickt verarbeiteter Einfälle. Das Berliner Philharmonische Orchester spielte mit bewundernswerter Präzision und herrlicher Klangfarbe unter der authentischen Leitung der ihre eigenen Werke dirigierenden Komponisten.

In einer Veranstaltung der Berliner Konzertgemeinde Charlottenburg spielte das Landesorchester Berlin unter Leitung Heinrich Steiners Kompositionen von Respighi, Richard Strauß und Tschaikowsky. Mit besonderem Interesse sah man der Aufführung der von Respighi für Streichorchester bearbeiteten altitalienischen Arien und Lautentänzen entgegen. In starkem Gegensatz zu dieser klaren und ätherisch reinen Musik stand anschließend die Burleske von Richard Strauß, die mit ihren tollen Sprüngen, mit ihrer spannungsreichen Harmonie und ihren heißblütigen Steigerungen mitten hinein in die Musik der Jahrhundertwende führte. Auch hier gelang dem Dirigenten Steiner eine lebendige, charakteristische Zeichnung. Schwungvoll spielte das Landesorchester, und Karl August Schirmer meisterte mit ausgezeichneter Virtuosität den schwierigen Klavierpart.

Das prachtvolle, sorgfältig ausgeglichene Zusammenspiel des Orchesters des Deutschen Opernhauses kam im zweiten Sinfoniekonzert zur wirksamen Entfaltung. Hier im Mittelpunkt stehend und aus der Versenkung herausgehoben, wies es sich als ein Klangkörper aus, der auch für sich allein Wert und Bedeutung besitzt. Artur Rother, der dieses Konzert leitete, dirigierte mit jener Überlegenheit, die gleichzeitig einer hervorragenden Werkkenntnis sowie einer langjährigen erfolgreichen Praxis entspringt. Tschaikowskys düstere vierte Sinfonie, Debussys buntschillerndes Vorspiel zu „L'après midi d'un Faun", der Mephistowalzer und schließlich das Es-dur-Klavierkonzert von Liszt standen auf dem Programm. Walter Rummel glänzte als Klaviervirtuose.

Zahlreiche Chorkonzerte gaben in den letzten Wochen der Berliner Konzertsaison ein besonderes Gesicht. Gleichzeitig war wieder Gelegenheit gegeben, sich von dem Aufschwung der Chöre im Dritten Reich zu überzeugen. In der Nikolaikirche und wenige Tage später in der Marienkirche zeichnete sich der Berliner Propsteichor unter der Leitung seines Dirigenten Georg Görner durch die Aufführungen der Es-dur-Messe von Schubert und des Deutschen Requiems von Brahms aus. Frei und dabei klanglich schön und ausgeglichen entfaltete sich der Chor, der auch den schwierigsten Partien dieser Werke vollauf gewachsen ist. Gute Solisten wirkten mit, ferner das Collegium musicum der Propstei und der Deutsche Oratorienchor. Der Kathedral-Chor von St. Hedwig, der sich in der Hochschule für Musik hören ließ, verfügt über gut gebildete Knabenstimmen, zu denen die mitwirkenden Männerstimmen im guten klanglichen Verhältnis stehen. Man hörte selten gesungene, wertvolle Werke alter Meister. Auch eine Uraufführung gab es zu hören, einen vier- bis sechsstimmigen Hymnus von Maierhofer. Das sauber gearbeitete Werk gefiel. Karl Forster leitete außerordentlich sorgfältig den Chor.

Berlins ältester Männerchor, der Erksche Männergesangverein, setzte sich mit anerkennenswertem Können und in jeder Beziehung erfolgreich für Chorwerke der Romantik ein. Sein prachtvoller Dirigent Rudolf Lamy sorgte nicht nur für eine saubere technische Wiedergabe, sondern darüber hinaus für eine musikalisch beschwingte und charakteristische Darstellung. Er hielt sich dabei von jeder seichten und rührseligen Auslegung fern. Der wuchtigen, massiven Klangmasse dieses Männerchores standen die 24 Stimmen der mitwirkenden Singgemeinschaft Rudolf Lamy gegenüber, die zwischendurch mit sehr feinem Ausdruck unter anderen drei zart empfindsame Chorwerke Lamys vortrugen. Das stimmungsvolle Chorlied „Abendwolken" des Berliner Komponisten Martin Grabert wurde freundlich aufgenommen.

Der Mozartchor der Berliner Hitler-Jugend, der im Laufe der letzten Jahre erfolgreiche Konzertreisen in den verschiedensten Teilen Deutsch-

lands durchführte, ließ nun auch wieder einmal seine hellen, frischen Stimmen in Berlin, und zwar in der Philharmonie, ertönen. Der Chor hat sich sehr gut weiterentwickelt und zeichnet sich vor allem durch eine sorgfältige Stimmschulung aus. Erich Steffen hat seine Schar fest in der Hand, und Pimpfe und Jungmädel folgen ihm in vorzüglicher Chordisziplin. In wunderbarer Reinheit erklangen Chöre alter Meister, Volkslieder und schließlich einige gefällige Chorwerke unserer Zeit, darunter „Mailied" von Gerhard Maaß und „Jagdlied" von Walter Rein. Zwischendurch spielte Hermann Diener mit seinem Collegium musicum zauberhaft lebendig Musik von Bach und Mozarts „Kleine Nachtmusik".

In dem Chorklang der Thüringer Sängerknaben tauchen dunkle und gesättigte Farben auf. Diese ausgezeichnete Chorgruppe ist den schwierigsten Aufgaben gewachsen. Das bewies das Konzert der Thüringer Sängerknaben in der Singakademie, in dem sie anspruchsvolle Chorwerke Zoltan Kodalys, des bedeutenden zeitgenössischen ungarischen Komponisten, eine Bach-Motette für zwei vierstimmige Chöre und viele andere Werke älterer und zeitgenössischer Tonsetzer mit sauberer Technik und auffallendem Verständnis zur Aufführung brachten. Es dirigierte Herbert Weitemeyer, ein verantwortungsbewußter und fähiger Chorleiter.

Der Düsseldorfer Pianist Karlrobert Kreiten gab seinen ersten Klavierabend mit romantischer Klaviermusik im Beethoven-Saal. Sein leidenschaftliches Spiel und seine vollkommene Einsatzbereitschaft gaben vor allem den lebhaften Sätzen einen unerhörten Aufschwung. Sein Anschlag ist von wunderbarer Leichtigkeit und entzückte durch immer neue Klangwendungen. Das Schwergewicht des Abends lag im ersten Teil, in dem Schumanns — so oft gespielte — „Sinfonische Etüden" und Liszts h-moll-Sonate erklangen. Beide Werke wurden durch Kreiten mit überlegener Gestaltungskraft wiedergegeben.

Hans Erich Riebensahm veranstaltete einen Beethoven-Abend in der Singakademie. Seine Darstellung der Eroica-Variationen muß als eine außerordentliche Leistung hervorgehoben werden. Aber auch in der Wiedergabe der Sonaten wies sich Riebensahm als vortrefflicher Beethoven-Spieler aus. Seine Technik ist ausgereift, und sein Anschlag besitzt bei aller Schmiegsamkeit einen leuchtenden Glanz.

Joachim Seyer-Stephans erster Klavierabend in der Singakademie zeigte die technische Reife des begabten und spielfreudigen Pianisten. Besonders brillant ist seine Geläufigkeit, die etwa in den Paganini-Etüden von Liszt, vor allem in „La Campanella" gut zur Entfaltung kam.

Hans Priegnitz, ein junger Pianist, zeigte sich in seinem Konzert im Bechstein-Saal technisch gut beschlagen. In Schuberts Es-dur-Sonate op. 122 wurde sein Hang zu einem beschaulichen und gemütvollen Musizieren sichtbar.

Emmy Braun entwickelte in Schubertschen „Impromptus" mehr die virtuosen Elemente. Ihre perlende Geläufigkeit kam vor allem in dem bekannten Impromptu op. 90 Nr. 2 zur Entfaltung. Vorher spielte sie mit gutem Formensinn und klanglich ausgeglichen Beethovens D-dur-Sonate op. 10 Nr. 3.

Gerhard Schultze.

Berlin: Von größeren Chorveranstaltungen bleibt eine Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms durch den Bruno Kittelschen Chor und das Philharmonische Orchester nachzutragen. Das Zusammenwirken dieser beiden für das Berliner Musikleben repräsentativen Klangkörper verbürgt seit Jahren würdige und erhebende Wiedergaben der Meisterwerke unserer Chorliteratur. Auch diesmal gab Bruno Kittel, dem Chor und Orchester mit gleicher Hingabe und dem Aufgebot ihres bewährten Könnens folgten, der Aufführung den Charakter einer überzeugenden Stiltreue und Ausdruckstiefe, die durch Helene Fahrni und Rudolf Watzke in den Solostellen eindringlich ergänzt wurde.

Auch der Oratorienverein von Johannes Stehmann, der seit fast zwanzig Jahren die Meisterwerke der Oratorienkunst breiten Volksschichten vermittelt, gab mit der Aufführung von Beethovens Missa solemnis in der überfüllten Garnisonkirche einen Beweis seiner ernsten Arbeit und seiner erfreulichen Entwicklung. Stehmann zeigte sich als sicherer musikalischer Leiter, sein Chor als eine gut geschulte, an großen Aufgaben gereifte Singgemeinschaft. Durch das Landesorchester, namhafte Instrumentalsolisten: Friedrich Schirbel (Violine) und Walter Drwenski (Orgel) sowie das aus Gertrud Maria Rahnstorf (Sopran), Erika Wolfrum (Alt), Günther Treptow (Tenor) und Albert Fischer (Baß) bestehende Vokalquartett erhielt der Abend die künstlerische Abrundung.

In seinem 3. Konzert stellte Wilhelm Furtwängler das Triptychon von Hans Brehme an den Anfang, ein vollgültiges Werk, das in kunstvoller Linienführung um ein Händelsches

Fugenthema kreist und aus dieser Urzelle mit logischem Formsinn und ursprünglicher musikalischer Eingebungskraft entwickelt ist. In Furtwänglers ebenso feinfühliger wie plastisch-klarer Deutung erhielt das Werk gleichsam ein neues Gesicht. Die Wiedergabe der Pastoralsinfonie von Beethoven durch Furtwängler ist oft gewürdigt worden. Ihr Geheimnis liegt in der völlig organischen und natürlichen Ausbreitung des musikalischen Idylls, in einem kongenialen Erfassen des Stimmungshaften und des vertieften geistigen Gehalts. Die ideale Übereinstimmung des Dirigenten mit seinem Philharmonischen Orchester gab dem Abend, der durch Gaspar Cassado (Haydns Cellokonzert) auch solistischen Glanz erhielt, das Gepräge des Außergewöhnlichen.

Ein Pariser Kinderchor, die berühmten „Petits chanteurs à la croix de bois", fanden bei ihrem Berliner Konzert nach einer längeren Auslandsreise die ungeteilte Aufmerksamkeit und den starken Beifall einer stattlichen Zuhörerschaft, was gewiß viel besagen will gerade in unserem Lande, das auch im Hinblick auf Jugendchöre gewohnt ist, höchste Ansprüche zu stellen. Eigenheiten der klanglichen Dynamik, der Tongebung, des gruppenweisen Hervortretens der Einzelstimmen, der oft scharfen und sogar harten Akzentuierung in den Männerstimmen erscheinen uns als typische Merkmale des französischen Nationalstils, der seit jeher selbst der getragenen Melodie bestimmte Deklamationsakzente gab. Unter Leitung von Abbé Ferdinand Maillet erwies sich die Sängerschar als ein musikalisch sicherer und wohldisziplinierter Klangkörper, der alte Chormusik von Josquin, Mouton, Jannequin und Rameau mit dem gleichen Können vermittelte wie die selten bei uns gehörten Werke zeitgenössischer französischer Komponisten: Caplet, Poulenc, Berthier sowie französische Volkslieder und sogar das deutsche Weihnachtslied „Es ist ein Ros' entsprungen". Maurice Duruflé weitete das Programm durch eigene, vom Impressionismus berührte Orgelkompositionen.

Das Trio Italiano gilt in Deutschland besonders als repräsentative italienische Kammermusikvereinigung im Hinblick auf die Pflege zeitgenössischer italienischer Musik. Alfredo Casella, neben Ildebrando Pizzetti der markanteste Vertreter der älteren lebenden Musikergeneration Italiens, sitzt am Flügel, Alberto Poltronieri und Arturo Bonucci betreuen Violine und Cello. Der von der Berliner Konzertgemeinschaft veranstaltete Abend war aufschlußreich durch die Erstaufführung der 1938 entstandenen Sonate für Trio von Casella, die in der Prägnanz der Rhythmik, der spannungsreichen Harmonik, den melodischen Bewegungsaufschwüngen innerhalb eines vom Impressionismus beeinflußten Klanggebäudes typisch für Casellas Stil ist. Pizzettis stärker von der nationalen Tradition berührtes A-dur-Trio und Beethovens vielgespieltes „Geister"-Trio vervollständigten das Programm.

Zu den Kostbarkeiten des Berliner Musikwinters gehören die Abende alter Kammermusik im Schloß Monbijou, die Fritz Stein mit seinem Berliner Instrumentalkollegium bestreitet. In der Programmwahl und der Wiedergabe walten ein erlesener musikalischer Geschmack, Stilgefühl und Können, so daß der Zuspruch groß ist. Die ersten beiden Abende führten in die Welt der Bachschen Konzerte und in das musikalische Barock und Rokoko, für das mit den Namen Boccherini, Philipp Friedrich Böddecker (mit einem kaum bekannten Weihnachtskonzert für Sopran und Cembalo), Corelli, Pergolesi und Grétry bekannte und unbekannte Meister aufgeboten waren. Im Sopran-, Streicher-, Flöten- und Cembaloklang vereinigen sich unter Steins kundiger musikalischer Führung Künstler von Rang, von denen hier mit Erika Legart (Sopran), Eta Harich-Schneider (Cembalo), Ulrich Grehling (Violine), Ludwig Hoelscher (Cello) und Gustav Scheck (Flöte) einige der Hauptmitwirkenden genannt seien.

Von den großen Orchesterkonzerten fand der fünfte Abend des Philharmonischen Orchesters starke Beachtung. Eugen Jochum leitete ihn. In Mozarts D-dur-Sinfonie aus dem Jahre 1786 und in Brahms' Zweiter bewährte er sein gestaltendes Können, nicht minder in der schwungvollen und im Klange subtil ausgewogenen Begleitung von Karl Höllers erstaufgeführtem Violinkonzert, das Georg Kulenkampff mit allem Aufgebot seines Temperaments spielte. Das interessante Werk, in dem zwischen zwei musikantisch belebten Ecksätzen die Solovioline in einem ausdrucksvollen Larghetto Gelegenheit zu breit ausgesponnener Melodieentfaltung erhält, ist in der betonten Klangartistik und dem geistvollen Spiel

der Instrumente ein überzeugender Beweis der Höllerschen Satzkunst.

In dem klassischen Zyklus der Philharmoniker gab der jährlich bei uns einkehrende japanische Dirigent Hidemaro Konoye wieder eine staunenswerte Probe seiner Einfühlung in das Wesen der deutschen Musik und darüber hinaus auch seiner fortschreitenden technischen und musikalischen Entwicklung im Sinne einer durch klarere Zeichengebung bestimmten orchestralen Ausdruckskunst. Eine klanglich fein ziselierte Wiedergabe von Schuberts „Unvollendeter", Beethovens 2. Sinfonie und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 bestätigten den vorteilhaften Eindruck. Auch der junge Pianist Helmuth Hidegheti fand mit einer technisch und musikalisch sauberen Interpretation von Webers ritterlichem Konzertstück in f-moll starke Beachtung.

Der im finnischen Musikleben führende Dirigent Nicolai van der Pals, der in allen großen europäischen Musikstädten als Gastdirigent geschätzt ist, gefiel in seinem Konzert mit dem Landesorchester durch die sichere, bestimmte Art seiner Gestik und seinen Klangsinn, den er an einem recht unterschiedlichen Programm bewährte. Die Orchesterwerke der englischen Komponistin Elsa Headlam-Morley — „Eine Sage" hieß die Uraufführung des Abends — sind weniger durch klare thematische Bindungen und eine ausgeprägte Formgebung als vielmehr durch eine freie Klangentfaltung von epigonal-romantischer Haltung bemerkenswert. Demgegenüber hat die 2. Sinfonie von Leopold van der Pals ein schärfer profiliertes Gesicht, wenn auch hier weniger eine thematische als vielmehr eine kleinmotivig-sequenzmäßige Gliederung des ebenfalls an romantischen Vorbildern geschulten Klanggefüges auffällt. Ein Gewinn war die Bekanntschaft mit dem jungen schweizerischen Pianisten Armin Berchtold, der in Rachmaninoffs fis-moll-Klavierkonzert eine ungewöhnliche Begabung offenbarte.

Einen Abend wahrhaft klassischer Musik nach Stil und Aufführungsqualität bescherte Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester den Hörern der Berliner Konzertgemeinde. Haydns D-dur-Sinfonie Nr. 104 — eine der zwölf Londoner —, Mozarts c-moll-Klavierkonzert und sein Es-dur-Konzert für zwei Klaviere und Orchester gaben dem Dirigenten und Pianisten Fischer und seinem vorbildlich ausgeglichenen Orchester Gelegenheit zu idealem, beglückendem Musizieren.

Auch der Philharmonische Chor, der unter Günther Ramins Führung eine schnelle und erfreuliche Aufwärtsentwicklung genommen hat, erfreute durch eine ausdrucksvolle, der Gefühlskraft und der musikalischen Form des Bachschen „Weihnachtsoratoriums" mit spürbarer Liebe und reifem Können nachgehende Aufführung. In den „herrlichen Chören" dieser Kantatenfolge zeigte sich die Stimmkultur des Philharmonischen Chores in hellstem Licht. Die Solopartien waren Hilde Wesselmann, Lore Fischer, Heinz Mathéi und Horst Günter anvertraut.

Mit einem Abend zumeist unbekannter Lieder erwies sich Gerda Jahn als Sängerin, die auch schwierige Pionierarbeit nicht scheut. Ihre stimmliche Ausdruckskraft und ihr künstlerisches Empfinden setzte sie für Lieder der baltischen Komponistin Elsa v. Oettingen ein, deren Schaffen bisher nur einem kleineren Kreise bekanntgeworden ist. Es wurzelt in der romantischen Tradition und ist durch eine stimmungsvolle Lyrik gekennzeichnet.

Ein eigener Violinabend gab Hans Dünschede, dem 1. Konzertmeister des Deutschen Opernhaus-Orchesters Gelegenheit, über eine souveräne technische Beherrschung seines Instrumentes hinaus eine durch feinen Klangsinn, blühende Tongebung und musikalische Beseelung ausgezeichnete Geigenkunst zu zeigen.

Neue Wege der Programmgestaltung beschreitet der in Berlin namentlich als stilvoller Kammermusikspieler bekannte Pianist Hans Martin Theopold, der an drei Abenden der Klavierfantasie, dem Tanz und der Etüde nachgeht. Der erste Abend, klug aufgebaut, mit künstlerischer Begeisterung und flüssiger Spieltechnik durchgeführt, überzeugte durch seine innere und äußere Geschlossenheit.

Hermann Killer.

Der Berliner Lehrergesangverein nimmt eine Sonderstellung ein wegen der hohen Vollendung seiner Chorkultur. Unter Karl Schmidts Leitung gaben die Sänger ihr Bestes. Auffällig war bei dem Konzert des Vereins in der Philharmonie, daß die Auswahl der Gesänge mehr dem alten Liedertafelstil zuneigte als der Erneuerung des chorischen Singens. Eine Vertonung Camillo Hildebrands wies in jene Richtung ebenso wie ein Satz des Wieners Max Egger. Valeska Burgstaller steuerte u. a. Liszts Dankfantasie bei, ohne jedoch die überlegene Virtuosität zu erzielen, die gerade für dieses Werk unerläßlich erscheint.

Im Bach-Saal sang Emmi Leisner für die Berliner Konzertgemeinde. Die oft gerühmte, hohe Musikalität und die Feinheit des Vortrags vermochten bei Beethovens Zyklus „An die ferne Geliebte" — der im übrigen von einem Manne zu singen ist — nicht über die Schwäche der Mittellage und Tiefe hinwegzuhelfen. Emmi Leisner wird als erzieherisches Vorbild auch weiterhin

wirken können, aber sie wird vorsichtig sein müssen bei der Durchführung von abendfüllenden Konzerten mit Liedern.

Arno Schellenberg, der Dresdner Bariton, entwickelt sich immer überzeugender in die erste Reihe unserer großen Sänger auch auf dem Konzertpodium. Man war bei seinem Abend im Beethoven-Saal überrascht über die Größe seines Gestaltungsvermögens, das ihn Lieder der verschiedensten Meister mit Überlegenheit durchführen läßt. Wolfs „Rattenfänger" bot Gelegenheit zur Entfaltung des Bühnentemperaments. Beethovens „La Marmotte" zeigte die Grazie und Beweglichkeit seines Vortrags. Der Abend, der von Zelter bis Debussy und Strauß führte, war ein ungewöhnlicher Erfolg für Schellenberg und seinen idealen Musizierpartner Michael Raucheisen. Eine ostmärkische Sängerin Helene Vierthaler führte sich mit einem Liederabend mit Raucheisen am Flügel vorteilhaft ein. Ihre klare Aussprache, ihre Neigung zu dramatischen Akzenten und schließlich auch die Größe der gut geführten Stimme lassen eine Bühnenbegabung erkennen. Namentlich mit Hugo-Wolf-Liedern hinterließ sie günstige Eindrücke.

Die Schweizer Pianistin Bertie Biedermann hatte für ihren Abend im Meistersaal Werke angesetzt, die ihr Können überstiegen. Die fis-moll-Sonate von Brahms war technisch unfertig, obwohl das Ringen der Künstlerin um die Ausdruckswerte Beachtung verdient.

Einen Genuß seltener Art bereitete Claudio Arrau seinen Freunden mit einem Chopin-Debussy-Programm im Beethoven-Saal. Er ließ je eine Ballade mit einem Scherzo Chopins abwechseln, eine wirksame Gruppierung. Die Meisterung und Überwindung der Technik ist so, daß hier wirklich einmal die Materie ins Geistige gehoben wird. Arraus Spiel gehört zum schönsten, das bei uns zu hören ist.

Herbert Gerigk.

Breslau: Die verschiedenen Konzertreihen der Schlesischen Philharmonie bilden wieder das bestehende Rückgrat der Instrumentalmusik. In den großen Philharmonischen Konzerten hat Philipp Wüst nicht nur der deutschen, sondern auch der europäischen Musik wieder einen großen Spielraum zur Diskussion eingeräumt. Italienern, Slawen und Finnen stand bisher als einziger junger Deutscher der Leipziger Johann Nepomuk David mit seiner eigenartig neue Form suchenden Sinfonie in a-moll gegenüber, die sehr anregend in ihrer Haltung wirkte. Respighis reizvolle Suite „Antiche Danze ed Arie", Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung", Borodins h-moll-Sinfonie, Jean Sibelius' D-dur-Sinfonie bleiben dagegen natürlich leichte, wirkungsvolle Erfolge. — Als Gast erschien in diesen Konzerten Hans Knappertsbusch mit einem ganzen Beethoven-Abend erstmalig in Breslau und wurde mit seiner sicheren, eleganten Art der Auslegung stark gefeiert. Das Niveau der Solisten in diesen Konzerten ist durch die Namen Giannini, Cassado, Kempf, Elly Ney genügend gekennzeichnet. Die Volkssinfoniekonzerte von Prof. Hermann Behr finden durch ihren vielseitigen Bildungswert in dem reichen Wechsel der alten und neuen Literatur starken Zuspruch.

Die Konzerte des Schlesischen Streichquartetts und die Kammersinfoniekonzerte der Philharmonie bewegen sich in dem gleichen Qualitätsrahmen des vorigen Jahres bzw. haben ihre Konzertreihen eben erst begonnen. Sehr reichhaltig und abwechslungsreich hat sich auch der übrige Konzertwinter angelassen, der durch den Besuch des NS.-Reichssinfonie-Orchesters unter Franz Adam bedeutungsvoll eingeleitet wurde. Franz Adam fand hier auch als Komponist seiner „Einleitungsmusik", die hier uraufgeführt wurde, starke Beachtung.

Die Kunstwoche aus Anlaß des fünfjährigen Bestehens der NS.-Organisation „Kraft durch Freude" sah wohl zum ersten Male die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper in Breslau, die unter Leitung von Prof. Georg Kniestädt mit Schuberts Oktett und Beethovens Septett einen starken Eindruck hoher künstlerischer Kultur hinterließ. — Der Chorkreis Breslau des Reichsverbandes der gemischten Chöre machte erstmalig den voll gelungenen Versuch, geschlossen mit einer Chorfeierstunde „Wacht im Osten" vor die Öffentlichkeit zu treten. Es kamen dabei zwei beachtenswerte Werke schlesischer Komponisten zur Uraufführung, ein kraftvoller Chor „Gemeinschaft" von E. A. Voelkel und eine „Schlesische Hymne" für Baritonsolo, Chor und Orchester nach einer Dichtung von Wolfgang Schwarz des jungen begabten Günther Bialas, der in diesem Herbst auch in Berlin Anerkennung als Komponist gefunden hat. Große Chorkonzerte des Spitzerschen MGV. unter seinem tüchtigen Dirigenten Dr. H. Ringmann, des Oberorganisten von St. Maria Magdalena, Gerhard Zeggert, heben sich bedeutend von dem üblichen Durchschnitt ab. Überhaupt zeigen die evangelischen Kirchenmusiker eine emsige Rührigkeit mit kirchenmusikalischen Abendandachten. — Der junge Breslauer Cembalist Hans Pischner hat sich vorgenommen, sämtliche Klavierwerke von J. S. Bach in einem fortlaufenden Zyklus zu spielen, und schon mit den ersten Abenden die Beachtung auf seine strebsame Begabung gelenkt.

Von Konzerten auswärtiger Künstler sind besonders hervorzuheben Sigrid Onegin, das junge Sedding-Quartett, ein Chopin-Abend von Alfred Cortot und ein Kammermusikabend des Claudio-Arrau-Trios.

Joachim Herrmann.

Frankfurt am Main: Das Konzertleben dieses Winters zeigt ein auffallendes, erfreuliches Anwachsen der Veranstaltungen und Besuchermengen, die, deutlich erkennbar, dem Bedürfnis nach wertvollen Kunsterlebnissen folgen. Führend sind in Frankfurt die Sinfoniekonzerte des Städtischen Museumsorchesters, das zu den traditionellen Freitagskonzerten nun eine volkstümliche Reihe von sechs Montagskonzerten hinzugefügt hat. GMD. Franz Konwitschny, dem die Leitung beider Konzertserien obliegt, ist im Sinne der „Nikisch-Programme" bestrebt, bereits Vertrautgewordenes mit Neuem zu mischen. Schon im ersten Freitagskonzert stellte er zwischen die Sinfonie Nr. 3 von Brahms und die von Walter Gieseking klangprächtig gespielte Burleske von R. Strauß Hermann Reutters Klavierkonzert in E Werk 50. Der markante erste Allegrosatz, der in der Fülle seiner Einfälle stilistisch etwas buntscheckig geriet, bietet ebenso wie das romantische Largo und das in wirkungsvollen Variationen ausklingende Schlußallegro pianistisch lohnende Aufgaben. Mit kammermusikalisch kleinem, aber ausdrucksvollem Ton hörten wir Haydns D-dur-Cellokonzert von Enrico Mainardi, dem Konwitschny Regers Variationen über ein Beethoven-Thema geistvoll gedeutet voranstellte. Bruckners A-dur-Sinfonie in Urfassung erlebte Frankfurt als Erstaufführung. Im gleichen Konzert brachte Prof. Walcha Händels Konzert für Orgel und Orchester Nr. 2, während Ria Ginsters Sopran in der Bach-Kantate Nr. 5 an instrumentalem Klangreiz schon merklich eingebüßt hat.

Da das Städtische Orchester die Frankfurter Oper auf der Balkanreise begleitete, übernahmen auswärtige Künstler die weiteren Konzerte. Zunächst das Würzburger Kammerorchester. Unter Prof. H. Zilcher entzückte es mit Mozart-Werken, mit der Serenade Nr. 9 und der kongenial ausgedeuteten g-moll-Sinfonie; zwischenhinein stellte man Edwin Fischers klare, stilistisch feinsinnig erfühlte Wiedergabe des d-moll-Klavierkonzertes. Die Dresdener Philharmonie wartete unter dem aus der Schule Mengelbergs hervorgegangenen P. van Kempen mit einem vorwiegend romantischen Programm auf; Webers Euryanthe und R. Wagners mit theatralischem Schwung gespielte Tannhäuser-Ouvertüre umrahmten die in den Gegensätzen etwas zu schroff angelegte Beethoven-Sinfonie Nr. 8 und R. Schumanns Violinkonzert d-moll, dessen innige, melodiöse Tonwelt Gg. Kulenkampff überlegen enthüllte (leider nicht in der von dem Frankfurter Lenzewski besorgten Urfassung).

Die Montagskonzerte hielten in ihrer Vortragsfolge Fühlung mit den Freitagskonzerten; nur die zeitgenössischen Werke wechselten. So erlebten wir am ersten Abend Rachmaninoffs c-moll-Konzert, das Gg. Kuhlmann klar gestaltet wiedergab, und im 2. Konzert als Erstaufführungen K. Raschs Ostinato für Orchester op. 29 und M. Trapps Cellokonzert op. 34, das Otto Bogner erschöpfend charakterisierte. Die erlesensten musikalischen Genüsse gewährten auch in diesem Jahre die Kammermusikabende. Das Kleemann-Quartett, die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker und ein Abend mit Lore Fischer (Gesang) kündigten sich mit klassischer und romantischer Musik an, während das in Frankfurt sehr beliebt gewordene Arrau-Trio seine hohe Kultur in Regers e-moll- und Tschaikowskys a-moll-Trio erwies. Aus dem Ganzheitsstreben unserer Zeit heraus scheint auch der künstlerische Ehrgeiz der Spielgemeinschaften zu stammen, die sich für das ganze Lebenswerk eines Meisters in einer besonderen Werkgattung einsetzen. So bereitete das Stroß-Quartett mit Beethovens sämtlichen Quartetten wahre Feierstunden, beglückend in der Vollendung des Zusammenspiels und in der geistigen Durchdringung. Lebhaft begrüßt wurde die Bildung eines neuen Frankfurter Trios mit G. Lenzewski, Ludwig Behr und Hz. Schröter, das die einstmals stark umstrittenen Beethovenschen Trios durch stilvolle Erfassung weit über eine nur historische Wiederbelebung hinaus zu heben wußte. — Die Frankfurter Kammermusikvereinigung des Opern- und Museumsorchesters (Karl Grüneberger, Josef Englert, Walter Henker, Edm. Stegner) nahmen sich in Mozarts konzertantem Quartett mit Orchester einer köstlichen Seltenheit an.

Zu einem unentbehrlichen musikalischen Faktor ist das Rhein-Mainische Landesorchester unter Fritz Cujés Leitung im Gau geworden, das neben festlichen Ausgestaltungen und Werkkonzerten nun in einer festgefügten Reihe von Abonnementskonzerten volkstümliche Musikerziehungsarbeit leistet, dabei immer auf unalltägliche Programmgestaltung bedacht, wie der „nordische Abend" bestätigte. Aus dem in der abgesagten Gaukulturwoche vorgesehenen Programm blieb die Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" bestehen; Konwitschny und seine Solisten (S. Horn-Stoll, L. Richartz, Hz. Martens, J. Willy), der Cäcilien- und

Kühlsche Chor, der Lehrersängerchor und die Singakademie machten sich um die Wiedergabe verdient. In diesem Zusammenhang muß auch der im Rahmen künstlerischer Unterhaltung veranstalteten Palmengarten-Konzerte gedacht werden, die R. Limpert (gleichzeitig Dirigent des Philharmonischen Vereins) leitet. Zu einem sensationellen Erfolg und zu zweimaligem Auftreten führte das Gastspiel der 20 Zigeunerknaben vom Budapester Radiosender. Eine segensreiche Arbeit an musikalischer Erbauung und Hebung des künstlerischen Geschmacks leistet in verstärktem Maße die Arbeitsfront in wertvollen Konzertveranstaltungen, unter denn wir einen Brahms-Abend mit Max Fried am Pult hervorheben. Im selben Sinne sind auch die unter dem Motto „Mit dem Mikrofon ins Volk" aufgezogenen Abende des Reichssenders Frankfurt in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude gedacht, eine Aufgabe, in der der neue Intendant Kapitän Werber Vorbildliches beginnt. Pg. Handwerk machte einen vielversprechenden Anfang mit Feierstunden in Betrieben aus dem deutschen Volksbildungswerk heraus; das Leben und Schaffen eines Musikers wird hier im Vortrag, im Filmbild und musikalischen Programm vielseitigst zugängig gemacht. Auf breiterer Grundlage als im vergangenen Jahre beging man den Tag der deutschen Hausmusik, der unter Führung der Ortsgruppe der Reichsmusikkammer alle Zweige volkstümlicher Musikpflege erfaßte.

Auf die Festtage zu erhöhte sich auch die Zahl der Aufführungen der rührigen Frankfurter Chorgemeinschaften, worunter ein unter Prof. Gambkes Leitung stehendes Weihnachtskonzert der Frankfurter Motette Hervorhebung verdient. An fremden Chören ernteten die Regensburger Domspatzen und die Don-Kosaken lebhafte Beachtung. Abendmusiken in verschiedenen Kirchen setzten auch mit neuer Musik einen schönen, jahrzehntealten Brauch fort.

Wie anderwärts läßt die Zunahme der Solistenkonzerte Schlüsse auf einen neu erstarkten Kulturwillen zu! Bevorzugt wurde das Klavier. „Meisterabende" verpflichteten Alfred Cortot, der in Beethoven- und Schumann-Werken weniger authentisch verfuhr als in dem unübertroffen gemeisterten Chopin, Alfred Hoehn, der in einem Beethoven-Konzert und einem Abend „Der Tanz in der Klaviermusik" Ausgezeichnetes bot, außerdem Lubka Kolessa und Ed. Erdmann. Auch Edwin Fischer schuf mit Chopin-Etüden und Bach einen pianistischen Höhepunkt. Ungleichwertig und gelegentlich recht willkürlich ging Poldi Mildner in einem interessanten Querschnittprogramm zu Werk. Dagegen trat die auch im Reich bereits

bekannte Hoehn-Schülerin Gisela Sott mit Bach, Brahms, Chopin, Liszt und H. Puetter unter den Kommenden wieder als Pianistin großen Formats hervor. Der Straube-Schüler und Hochschullehrer Prof. H. Walcha vermittelte wie alljährlich Bach in mehreren Orgelabenden. Im Gartensaal des Goethemuseums ließ E. Harich-Schneider die Goldberg-Variationen des Meisters vom Cembalo her erleben. An bedeutenden Gesangssolisten hörten wir S. Onegin und, beifallumrauscht, Erna Sack.

Weit über den Bannkreis Frankfurts hinaus wirkt das mutige, selbstlose Dasein des „Arbeitskreises für neue Musik"! Gerhard Frommel verbindet hier in charakteristischer Auslese Einheimisches und Ausländisches. Schweizer Musik wurde durch einen Vortrag von Dr. W. Schuh und musikalische Darbietungen von W. Frey und Alice Frey (Zürich) nahegebracht. Ein weiterer Abend vermittelte teilweise recht problematische Werke von H. Sutermeister, E. Pepping, C. Bresgen, H. Distler und als Uraufführung Madrigale von H. O. Hiege. Auch von anderer Seite wurde jungen Komponisten Gelegenheit zu persönlichem Einsatz geboten, so von der Gedok dem Frankfurter H. Kracke und durch Konsul Butz den Tonsetzern Bodo Wolf, H. Fleischer mit neuen, zugkräftigen Gesängen, J. Fr. Hoff, Fr. Bücheler, E. Habermehl-Ehlert und K. Schubert mit sehr tiefgründigen, sanglichen Liedern. E. Stoll und M. Fleischer-Matthieu waren stilkundige Interpretinnen. Von der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft wurde durch Prof. Braschowanoff ein Abend der bulgarischen Musik gewidmet, dem in Maria Stefanowa (Sopran), Wassil Tschernaev (Violine) und Mara Petkowa (Klavier) gewandte Mittler zur Verfügung standen. Italienische Musik enthielten die Vortragsfolgen der Gesellschaft Dante Alighieri, für die sich italienische Künstler einsetzten.

Gottfried Schweizer.

Heidelberg: Das Städtische Orchester feiert die ersten fünf Jahrzehnte seines Bestandes (1889 bis 1939) mit Hugo Wolfs „Penthesilea" und A. Bruckners „Neunter": einer festlichen Auswahl, die Bekenntnis und Verpflichtung in sich schließt, am Ausklang der sieben Sinfoniekonzerte dieses Winters. Beide ersten brachten zwei Solistenerfolge: das Schumann-Konzert Alfred Cortots und das Haydn-Konzert Ludwig Hoelschers, die GMD. Kurt Overhoff wirkungsvoll durch

Mozart- (Jupiter-), Brahms- und Schubert-Sinfonien umrahmte. Auch Beethovens große Leonorenouvertüre wußte er in seiner unaufdringlich-zwingenden Art zu starker Wirkung zu bringen. Besonders herzlich war der Dank für Cortots tief künstlerisches Bekenntnis zu Robert Schumann, der sich hier 1830 vom Jurastudenten zur Musik hindurchfand. Außerdem bewährte sich Heidelberg seit Philipp Wolfrum als musikalische Brücke deutsch-französischer Verständigung, wie es vordem (in den 1860er Jahren) schon Baden-Baden gewesen war. Kurt Overhoffs klarer Formsinn, lichte, nicht zu beschwerte Eleganz und Freude an feinsten koloristischen Übergängen trafen sich hier mit Cortots Klavierklangzauber, mit seinem genialen Erfassen unseres herrlichen Klavierpoeten und seiner geradezu dichterischen, reichen Welt der Töne. Sein Violinkonzert wird uns erstmals durch Kulenkampff gebracht.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Poppen gab mit seinem Bach-Verein der Feier „5 Jahre NSG. Kraft durch Freude" festlichen Glanz durch „Herbst und Winter" der „Jahreszeiten" Josef Haydns, dem Erntedankfest durch die Chorfeier „Segen der Erde" von Hermann Grabner, deren Uraufführung im nahen kleinen Weinheim noch in bester Erinnerung ist. Die Städt. Singschule, vom Greiner-Schüler Oskar Erhardt nach Augsburgs Muster geleitet, füllte wieder die Stadthalle durch ihr stimmungsvolles „Weihnachtssingen".

Das erste der vier Kammermusikkonzerte füllte leider das Theater (akustisch gut) nicht, obwohl das Stroß-Quartett Reger (d-moll) und Mozart (A-dur, K. V. 465) in seiner altbewährten Eindringlichkeit spielte und sich für das musikantische 2. Quartett unseres einheimischen Wolfgang Fortner hingebend einsetzte. Der junge Komponist konnte persönlich andauernden Beifall entgegennehmen. Ebenso Wilhelm Maler für seine „Musik für Streichorchester" (feinnervig und diszipliniert durchgeformt) und Josef Schelb für sein wenige Monate zuvor beim Oberrheinischen Musikfest Donaueschingen gehörtes Konzert mit zwei Violinen (Andrea Wendling und Ingeborg Driesch in temperamentvollem Zusammenspiel) zur ausgezeichneten Begleitung des Heidelberger Kammerorchesters unter Wolfgang Fortner, das auch auf seiner Frankreichfahrt in Marseille und Lyon freundschaftlichst gefeiert wurde. Im Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen fand die G-dur-Sonate op. 14 der Karlsruher Tondichterin Klara Faißt in der Wiedergabe durch die Geigerin J. Driesch und Pianistin St. Pelissier stürmischen, verdienten Beifall. Ihr eignet klarer Formensinn, echtes musikantisches Empfinden und Sinn für wirkungsvolle Aufgliederung.

Friedrich Baser.

Oberhausen: Die Oberhausener städtischen Konzerte unterstehen in diesem Jahre wieder der einheitlichen Leitung Werner Trenkners und gewinnen dadurch erkennbar in Programmgestaltung und Durchführung eine klare Linie. Im Rahmen eines interessanten Programms mit Ur- und Erstaufführung neuer Musik gelangte ein Werk des Weimarers Fritz Böhme, „Zehn Tondichtungen für großes Orchester (opus 63), zur Uraufführung. Es sind kleine, farbig recht reizvolle Orchesterstudien, teils lyrische Impressionen, teils rhythmisch pointierte Sätze, die sich stimmungsmäßig zwanglos zu einer Folge zusammenschließen. In ihrer aquarellistisch-malerischen Manier vertreten sie eine Art „deutschen Impressionismus"; einige etwas zu aphoristische Skizzen lassen eine breitere Entwicklung des thematischen Einfalls allerdings vermissen. Als Erstaufführung dirigierte Trenkner eine eigene frische „Kleine Festmusik" und das von Ernst Zeidler-Hiltpold hingebungsvoll gespielte Geigenkonzert (in Form einer konzertanten Suite) von Heinz Schubert. Das Orchester machte sich um die neuen Werke sehr verdient.

Durch die von Karl Heinrich Schweinsberg geleitete „Singgemeinde" gelangte Hans Friedrich Micheelsens deutsches Requiem für fünfstimmigen A-cappella-Chor „Tod und Leben" zur Uraufführung. Das in seinem textlich klaren Aufbau auf Schriftwort, altes Choral- und Volksliedgut zurückgreifende, knapp gestaltete Werk ist ein bemerkenswertes Beispiel neuer A-cappella-Musik. Kontrapunktisch lebendig durchgestaltet, klanglich oft diffizil, ist es in der Gesamtwirkung von klarer Einfachheit; und bei aller Sparsamkeit im Einsatz der oft ungewöhnlichen Darstellungsmittel eignet ihm Weite und Fülle des inneren Ausdrucks. Der Grundzug der stark vom Text her bestimmten Musik ist Exegese, Wortkündung in neuem chorischen Geist. Die Oberhausener Singgemeinde bewährte ihre in der Pflege zeitgenössischer Chormusik oft erprobte Einsatzbereitschaft mit einer in jeder Hinsicht ausgezeichnet gelungenen Aufführung.

Wolfgang Steinecke.

Remscheid: Mit dem neuen Stadttheater hat Remscheid auch eine neue Orgel erhalten, die dem Musikleben der Stadt wiederum die Möglichkeit zu einer Ausweitung gibt. Gleich das erste Sinfoniekonzert brachte in der Hauptsache alte und

neue Orgelmusik. Walter Drwenski konnte dabei das neue Walker-Instrument in allen Spielmöglichkeiten vorführen. Ein sattes, abgerundetes Klangbild verbindet sich dabei mit einer aufgelichteten Klangfarbe und mit akustischen Verhältnissen, die den Ton plastisch im Raum erstehen lassen.

Schon für die zweite Orgelsonate von Max Reger konnte Drwenski den ganzen Registerreichtum des Werkes einsetzen. Am gehaltvollsten der Mittelsatz, der in den feinsten, oft kaum hörbaren Stimmen erklang. Vor der Majestät des vollen Orgelklangs hat das Remscheider Instrument in diesen delikaten Registern einen Vorzug, der auch beim langsamen Satz der Orgelrhapsodie von Johannes Rietz von ausschlaggebendem Wert war. Als interessanten Gegensatz zu diesen neueren Werken brachte das Programm das Orgelkonzert F-dur von Händel — ein Stück barocker Unterhaltungsmusik, aber von welchem Format! Der Funke seiner musikantischen Eingebung zündete bei Horst-Tanu Margraf in einer frischen und zügigen Musizierlaune, die sich von Satz zu Satz in lebendig bewegtem Zusammenspiel von Soloinstrument und Orchester höher steigerte. Margraf schloß den Abend mit der vierten Sinfonie von Brahms, die in ihrer aller Sentimentalität abholden Deutung ein ausgezeichnetes Beispiel für seine hervorragende Orchesterführung und seine kraftvoll-männliche Werkauffassung war.

Heinz Maaßen.

Solingen: In Zusammenarbeit mit KdF. hat das Musikleben der Stadt Solingen organisatorisch einen derartigen Aufschwung genommen, daß trotz der vergrößerten und umgebauten Adolf-Hitler-Halle nicht alle Besucher untergebracht werden konnten. So mußten bereits ein Liederabend mit Erna Berger und eine Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie, die allerdings unter Musikdirektor Werner Saam nicht in allen Dingen befriedigen konnte, wiederholt werden. Weitere Wiederholungen sind jedoch in diesem Winter aus terminmäßigen Gründen nicht mehr möglich.

Neben der Adolf-Hitler-Halle soll demnächst auch das neue Theater gebaut werden. Daß Solingen mit seinen 140 000 Einwohnern noch kein Theater besitzt, wird von der Bevölkerung außerordentlich schmerzlich empfunden. Seit kurzer Zeit ist man deshalb mit bewundernswertem Eifer dabei, diese Sünde der Vergangenheit zu tilgen. Verwaltung, Industrie und Privatkreise haben auf das Konto für den Theaterneubau, der auf 2,8 Millionen Mark veranschlagt ist, beachtliche Einlagen gezeichnet, die heute die Millionengrenze bereits

überschritten haben. Der Baubeginn ist damit in greifbare Nähe gerückt.

Als vorbildliches Zeugnis der Treue, die ein Sohn seiner Vaterstadt gehalten hat, muß hier die Haltung von Prof. Ludwig Hoelscher bezeichnet werden. Der Cellist hat sich bereit erklärt, in jedem Jahr ein Konzert zugunsten des Theaterfonds zu bestreiten. Bis jetzt hat er bereits 8850 Mark für seine Vaterstadt erspielt. Bei seinem zweiten Konzert machte er nun Dvořáks Cellokonzert zu einem berückenden Klangerlebnis, stieß bei dem neuen Werk von Max Trapp zu einer großen geistigen Auseinandersetzung vor und gab dem D-dur-Konzert Haydns die Einfachheit und Innigkeit eines echten Gefühls.

Beim ersten Städtischen Konzert konnte dann auch die neue Orgel in der Adolf-Hitler-Halle ihrer Bestimmung übergeben werden. Es ist ein dreimanualiges Walker-Instrument, das demnächst noch durch ein viertes Manual ergänzt werden soll. Der begabte, junge Organist Herbert Rafflenbeul, der jetzt von den Städten Solingen und Remscheid in feste Dienste genommen wurde, gab mit Werken von Bach, Händel und Reger dem neuen Instrument seine künstlerische Weihe.

Heinz Maaßen.

Witten: Zum dritten Male veranstaltete die kleine Mittelstadt Witten, zwischen den Großstädten Bochum, Dortmund und Hagen idyllisch an der Ruhr gelegen, eine Reihe von Musiktagen, die unter dem Protektorat von Oberbürgermeister Dr. Zintgraff und Prof. Paul Graener und der künstlerischen Leitung von Robert Ruthenfranz standen. Zeitgenössische Kammermusik, Streichquartett und Sonate, Klaviermusik, Sololied und Kammerchor werden hier alljährlich in mehreren Konzerten herausgestellt. Die Auswahl war in diesem Jahre entschieden qualitätsbewußter als früher, die Ausführung der etwa 25 neuen Werke musikalisch gediegen und sehr anerkennenswert. Eine Einzelbesprechung der zahlreichen neuen Kompositionen ist in engem Rahmen nicht durchführbar, zumal der Überblick sehr weit gefaßt war und ohne bestimmtere Zielsetzung die ganze Vielfalt zeitgenössischer Ausdrucksformen auf kammermusikalischem Gebiet berücksichtigte. Daß jedoch in dieser Weise, im Charakter etwa ähnlich den „Kasseler Musiktagen", zur Förderung der

Pflege zeitgenössischer Kammermusik und zur Anregung einheimischer Hausmusikpflege durch die Initiative des rührigen „Märkischen Kammerchors", durch die Mithilfe der Stadtverwaltung und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" etwas für das noch allzu wenig beachtete Gebiet des neuen Kammermusikschaffens getan wird, darf als ein nachahmenswertes Vorbild bezeichnet und hier hervorgehoben werden. Als Vertreter des Reichsmusikkammerpräsidiums würdigte Hugo Rasch in liebevollen Worten die Kulturarbeit, die die Wittener Musiktage damit auf einem „Notstandsgebiet" leisten.

Wolfgang Steinecke.

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Wilhelm Backhaus in Südamerika

Seit 1927 war der deutsche Pianist Wilhelm Backhaus nicht mehr nach den lateinamerikanischen Staaten gekommen. Er hatte sich bereits 1921 durch seine phänomenale Technik, aber auch durch sein ungewöhnlich stilbewußtes Musizieren die Herzen des südamerikanischen Publikums im Sturme erobert. Besonders in Argentinien, dem wichtigsten Aufnahmeboden für deutsche Musik innerhalb der lateinamerikanischen Staaten, zeigte sich schon damals, daß man völlig vorurteilslos an die Bewertung von Backhaus als Beethoven-, Brahms- oder Bach-Interpret heranging. Als er im Juli 1938 wiederkam, war er trotz elfjähriger Abwesenheit unvergessen. Mit dem geschlossenen Zyklus aller 32 Klaviersonaten Ludwig van Beethovens versammelte er im Teatro Colón eine ständig wachsende Gemeinde um sich. Gerade durch sein konzessionsloses Spiel, bei dem heute die höchste technische Vollendung und Klarheit sowie eine völlig vergeistigte Auffassung vereint sind, hielt er sein Publikum in Atem. Auch die argentinische Presse wies ohne jeden Vorbehalt auf das staunenswerte Gleichmaß dieser beiden Grundfaktoren hin.

Backhaus gab in Buenos Aires zwölf Konzerte, in Chile sieben, die übrigen verteilten sich auf die argentinischen Provinzstädte Rosario und Santa Fé sowie auf die Hauptstadt Uruguays, auf Montevideo. Die stolze Zahl der fünfundzwanzig südamerikanischen Konzerte von Wilhelm Backhaus ist der größte Beweis dafür, daß die deutsche Musik, wenn sie durch wahre Meister vertreten wird, ein unerschütterlicher Wert ist, der in diesem Falle auch durch die Vibrationen der Weltkriegspsychose und das hysterische Gekeife einer gewissen Asphaltpresse während der schwierigen Tage Ende September 1938 nicht ins Wanken gebracht werden konnte.

Heinrich Schützens Geburtshaus

Von den meisten Heinrich-Schütz-Forschern, so auch von Hans Joachim Moser in dessen Werk „Heinrich Schütz, sein Leben und Werk", wird angenommen und angegeben, daß der jetzige Gasthof „Goldner Kranich" in Köstritz das Geburtshaus des größten deutschen Musikschöpfers des 17. Jahrhunderts sei. Dies ist ein Irrtum, denn der große Meister wurde am 8. Oktober 1585 in Köstritz in dem sog. „Obern Gasthof" geboren, der am 12. September 1779 so vollständig niederbrannte, daß auch das Geburtszimmer mit unterging. Verehrer des großen Meisters würden dieses Geburtszimmer bei etwaigem Kommen nach Köstritz vergeblich suchen. An derselben Stelle wurde das jetzige Gasthaus „Goldner Kranich" erbaut und ist es sonach die Geburtsstätte des großen Meisters. Daran befindet sich seit mehreren Jahren eine Erinnerungstafel. Den „Obern Gasthof" erwarb entweder 1549 oder 1550 der Großvater des Meisters, Albrecht Schütz, von dem Rittergutsbesitzer Levin von Wolframsdorf, und im Jahre 1570 oder 1571 überließ ihn der Großvater an den Vater Christoph Schütz bei seiner Übersiedlung nach Weißenfels. Solches wurde urkundlich von dem Vater des Meisters und dessen Onkel Andreas Schütz bestätigt, als dieser 1591 den Gasthof übernahm und Christoph Schütz mit seiner Familie 1591 nach dem Tode seines Vaters ebenfalls nach Weißenfels übersiedelte.

K. Spieß.

Für die Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf sind 1121 Kompositionen eingesandt worden. Darunter befinden sich 36 Opern und 431 Sinfonien, Chorwerke und Instrumentalkonzerte.

In einem Sinfoniekonzert der Stadt Düsseldorf dirigierte Generalintendant Dr. Drewes u. a. Rudi Stephans „Musik für Geige und Orchester". Prof. Kulenkampff spielte den Solopart.

Das Warschauer Chopin-Institut trägt sich mit der Absicht, die Gebeine Chopins nach Polen zu überführen. Bekanntlich ist der Komponist auf dem Pariser Friedhof Père Lachaise begraben.

Im kommenden Mai soll ein Mozart-Fest der HJ. in Salzburg durchgeführt werden.

Auch im kommenden Jahr führt das Deutsche Musikinstitut für Ausländer wieder Meisterkurse in Potsdam durch. Für die Leitung dieser von Ende Mai bis Mitte August veranstalteten Kurse haben sich wieder zur Verfügung gestellt: Edwin Fischer, Walter Gieseking, Karl Leimer, Eduard Erdmann, Wilhelm Kempff, Winfried Wolf, alle für Klavier; Clemens Krauß für Dirigieren, Georg Kulenkampff als Geiger, für Orgel und Chordirektion Günther Ramin, Hans Mahlke für Kammermusik, Emil Leisner, Paul Lohmann und Franziska Martienßen-Lohmann für Gesang sowie Anna Bahr-Mildenburg für Operndarstellung.

Der Dirigent Arturo Toscanini hat von den italienischen Behörden keinen Auslandspaß mehr erhalten. Veranlassung zu dieser Maßnahme, die seine künstlerische Tätigkeit in Italien selbst nicht beschränkt, hat sein unwürdiges Verhalten im Ausland, namentlich in Palästina gegeben. Er hat gegen das neue Deutschland Stellung genommen und sich in Tel-Aviv als Antifaschist feiern lassen.

In Wien soll demnächst eine unbekannt gebliebene Suite Tschaikowskys zur Aufführung gelangen, die für Orchester und vier Ziehharmonikas geschrieben ist. Das Werk gelangte 1844 in Moskau zur Uraufführung.

Die Städtischen Konzerte in Recklinghausen (Leitung: Städt. Musikdirektor Bruno Hegmann) bringen in diesem Winter neben Hauptwerken der Klassik eine reiche Auswahl aus dem zeitgenössischen Schaffen: Chorwerke von Hermann Grabner, Hugo Hermann, Werner Egk, Hans Wiltberger; Orchesterwerke von Boris Blacher, Hero Folkerts, Paul Höffer, Karl Höller, Ottmar Gerster, Max Trapp, E. N. v. Reznicek; Kammermusik von Hermann Dworak, Johannes Klein, Helmut Meyer von Bremen.

Dr. Egon Kornauth errang kürzlich als Interpret eigener Kammermusik und Lieder in Triest großen Erfolg.

Im Rahmen eines Chor-Orchesterkonzertes der Weimarer staatl. Hochschule für Musik mit Werken von Johannes Brahms kamen am 7. Dezember 1938 die Liebesliedwalzer in der eignen Instrumentation des Komponisten, die bisher unbekannt waren, durch Chor und Orchester der Hochschule unter Leitung von Felix Oberborbeck nach der Uraufführung 1870 zur ersten Wiederaufführung in dieser Fassung.

Der Hauptteil der Berliner Kunstwochen 1939 (Musikfestspiele der Reichshauptstadt) ist Johannes Brahms gewidmet. Das Brahmsfest findet vom 27. April bis 12. Mai statt und umfaßt vier Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert und zehn Abende mit Kammermusik, Liedern und Solisten. Die Orchesterkonzerte werden von dem Gewandhausorchester unter Hermann Abendroth, dem Hamburgischen Staatsorchester unter Eugen Jochum, den Münchner Philharmonikern unter Oswald Kabasta und den Dresdner Philharmonikern unter Paul van Kempen gegeben. In einem Chorkonzert gastiert der Städtische Musikverein Aachen unter Herbert von Karajan.

Der zweite Teil der Kunstwochen, der traditionsgemäß der alten Musik gewidmet ist, findet im Juni statt. Da die Goldene Galerie des Charlottenburger Schlosses, Berlins schönster alter Saal, wiederhergestellt wird, werden 1939 keine Kammermusiken in den Schloßräumen gegeben. Es konzertiert das Berliner Philharmonische Orchester unter Hans von Benda im Schlüterhof des Stadtschlosses mit Serenaden und Nachtmusiken.

Der Münchner Cellist Joseph Michel hatte mit den Cellokonzerten D-dur von Haydn und h-moll von Dvořák in Lüdenscheid und Vest-Recklinghausen in Westfalen großen Erfolg. Der Künstler brachte außerdem die Solosuite G-dur von Bach zum Vortrag.

Felix Draesekes „Gudrun-Ouvertüre" gelangt zu Beginn des neuen Jahres in Weimar, Koburg, Meiningen, Dortmund und Hannover zur Aufführung. Aufführungen der jüngsten Zeit sind zu verzeichnen in Wiesbaden (Schuricht) und Hamburg (Reichssender).

Erziehung und Unterricht

Die Westfälische Schule für Musik der Stadt Münster i. Westf. beging den „Tag der Hausmusik" mit einer Feierstunde im festlichen alten

Rathaussaal, wobei erstmals der Musikpreis der Stadt Münster in Höhe von 500 RM. verliehen wurde. Preisträger war der Studierende Leo Bensch, der sich durch besondere Leistungen auf dem Gebiete der Komposition und des Klavierspiels ausgezeichnet hatte.

Der bekannte Komponist und Theorielehrer Paul Kickstat, Organist an der Christianskirche in Hamburg-Altona, wurde als Lehrer für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an die Landesmusikschule Schleswig-Holstein in Lübeck berufen. Ihm wurde der gesamte Theorieunterricht in den Abteilungen für künstlerische und Berufsausbildung übertragen. — Als Leiter der Orchesterschule wurde Herr Gerhard Meyer-Sichting berufen, welcher nach längerer Tätigkeit als Violinist (Orchester der Staatsoper Berlin und erster Konzertmeister in Halle) zuletzt eine Violinklasse der Schlesischen Landesmusikschule innehatte. Gerhard Meyer-Sichting übernimmt neben der Leitung der Orchesterschule auch eine Violinklasse.

Im Rahmen der Veranstaltungen der Schlesischen Landesmusikschule, Breslau, hielt der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, einen Vortrag über „Musikstudium und Musikpflege im nationalsozialistischen Staat". Der Vortrag wurde umrahmt von Vorträgen des Kammerorchesters der Landesmusikschule unter Leitung von Prof. Heinrich Boell.

Neue Werke für den Konzertsaal

Karl Höller hat soeben die Komposition eines neuen Orchesterwerkes „Passacaglia und Fuge" (nach Frescobaldi) beendet, dessen Uraufführung am 17. März 1939 in Wiesbaden unter Carl Schuricht erfolgen wird. Auch für das Internationale Musikfest in Baden-Baden 1939 ist das Werk zur Aufführung vorgesehen.

Max Trapp hat soeben die Komposition eines Konzertes für Orchester Nr. 2 beendet.

Das Streichquartett op. 24 von Karl Höller wird am 6. Januar 1939 in Paris auf Einladung der Triton-Gesellschaft durch das Strub-Quartett zur französischen Erstaufführung gelangen.

Neue Opern

„Das Geisterschloß", eine Volksoper von Stanislaw Moniuszko, wurde von den Städtischen Bühnen Breslau zur Uraufführung angenommen.

Personalien

Der Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Matthes wurde am 8. Januar 50 Jahre alt. Matthes ist als einer der ältesten Gegner der Zersetzung und des Verfalls in der Musik sowie als langjähriger Schriftleiter des „Fränkischen Kuriers" in Nürnberg hervorgetreten. Seine Haltung ist durch den intensiven Einsatz für Hans Pfitzner gekennzeichnet. Seit einigen Jahren arbeitet Matthes bei einer Berliner Tageszeitung.

Todesnachrichten

Der russische Bassist Georges Baklanoff ist am 6. Dezember in Basel gestorben. Der am 18. Januar 1882 in Petersburg geborene Sänger wohnte in den letzten Jahren bei Berlin. Unvergessen ist er als Boris Godunow, aber auch als Rigoletto, als Mephisto, Scarpia und in vielen andern Partien zeigte er sich als einer der bedeutendsten Charakterdarsteller unserer Zeit.

Deutsche Musik im Ausland

Das Kölner Kammertrio für alte Musik (Hermann Pillney) hatte auf einer Konzertreise durch USA. mit 40 Konzerten einen ungewöhnlichen Erfolg. Die Anerkennung war gleich groß bei Publikum und Presse.

Die neuen Opern „Daphne" und „Friedenstag" von Richard Strauß werden in der laufenden Spielzeit ihre Uraufführung in französischer Sprache an der Großen Oper in Paris erleben. Anschließend bringt die Oper in Bordeaux ebenfalls den „Friedenstag"; die Uraufführung der „Daphne" in flämischer Sprache wird die Kgl. Flämische Oper in Antwerpen veranstalten. Das Stadttheater in Zürich hat beide Opern soeben erworben und bringt sie in der laufenden Spielzeit erstmalig in der Schweiz zur Aufführung.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

Im Dezember veranstaltete die Studentenführung drei Musikaufführungen in größerem Rahmen. Ein Konzert, bei dem u. a. als Solisten die Kameraden Ulrich Grehling (Violine) und Heinrich Jacobskötter (Cello) mitwirkten. Beide sind uns von ihrem Spiel im Lagerquartett des diesjährigen Reichsmusiklagers bekannt. — Dann das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach unter persönlicher Leitung unseres Direktors Prof. Dr. Stein. — Als dritte Veranstaltung eine Carmen-Aufführung der Opernschule mit einer überzeugenden Leistung unserer ANSt.-Referentin Gerda Lammers in der Titelpartie.

Konservatorium der Hauptstadt Berlin:

Der Gaustudetenführer Berlins hat am 25. November 1938 dem Orchester des Konservatoriums den Namen „Gaustudentenorchester Berlin" (Studierende des Konservatoriums der Reichshauptstadt Berlin) verliehen, nachdem das Orchester bei der Immatrikulationsfeier der Berliner Universität im Rahmen der Berliner Hochschulwoche die musikalische Ausgestaltung durchgeführt hatte. — In der Folge der Rundfunkaustauschkonzerte mit ausländischen Konservatorien führte das Konservatorium Berlin am 9. Dezember eine Austauschsendung mit der Königlichen Akademie für Musik in London durch. Dabei spielte das Orchester des Konservatoriums die Coriolan-Ouvertüre von Beethoven und das Concerto Grosso Nr. 10 von Händel unter Leitung von Kapellmeister Fritz Wicke. Die ANSt.-Kameradin Wilma Stoll sang die Arie der Rosine aus „Der Barbier von Sevilla" von Rossini.

Schlesische Landesmusikschule, Breslau:

Mit Beginn des Wintersemesters trat ein Wechsel in der Studentenführung ein. Aus diesem Anlaß fand in der Aula unseres Instituts — verbunden mit dem Semesterantrittsappell — eine Feier statt, zu der der Gaustudentenführer Dr. Reinborn, Obermagistratsrat Dr. Kuhnt als Vertreter des Oberbürgermeisters, der Kulturamtsleiter der Gaustudentenführung H. W. Lange sowie die Studentenführer sämtlicher Hoch- und Fachschulen erschienen waren. Zu Beginn sprach der Rektor der Schlesischen Landesmusikschule, Professor Heinrich Boell. Darauf gab der scheidende Studentenführer Horst Balfanz einen Rechenschaftsbericht über die bisher geleistete Gruppenarbeit. Der Gaustudentenführer wies den neuen Studentenführer Karl-Bernhardt Paul in sein Amt ein.

Friedrich-Karl Voß.

Staatliche Hochschule für Musik, Karlsruhe:

Die Badische Hochschule für Musik wurde am 28. November 1938 zur Staatsschule erhoben. Aus diesem Anlaß hatten sich an diesem Tage Professoren, Lehrer und Schüler der Hochschule mit zahlreichen Gästen der Partei, des Staates und des kulturellen Lebens zum Festakt eingefunden. Durch die Anwesenheit des Vertreters des Reichserziehungsministeriums, Oberregierungsrat Dr. Miederer, erhielt die Feier ihre besondere Bedeutung.

Nach den Ansprachen des Leiters der Hochschule, Prof. Franz Philipp, und des Oberbürgermeisters der Stadt Karlsruhe, Dr. Hüssy, gab Oberregierungsrat Dr. Miederer sodann bekannt, daß die

bisherige Musikhochschule in Karlsruhe die staatliche Anerkennung gefunden hat. Der Musikreferent der RSF., Rolf Schroth, sprach anschließend in kurzen Worten über die Aufgaben der Musikstudenten und die Ziele der studentischen Arbeit im Leben des Volkes.
Ministerialdirektor Frank vom Ministerium des Kultus und Unterricht sprach zusammenfassend über die nationalsozialistische Bewegung und ihre starke Beziehung zu Kunst und Musik. — Die Feier war umrahmt von musikalischen Vorträgen von Professoren der Hochschule.

Am Nachmittag war eine studentische Feier angesetzt, die vom Studentenbund, Gruppe Musikhochschule, gestaltet war. Bei dieser Feier waren anwesend zahlreiche Vertreter von Partei, Staat und Wehrmacht, Oberregierungsrat Dr. Miederer, der Musikreferent der RSF., Rolf Schroth, die Dozenten und Lehrer der Anstalt, die Gaustudentenführung sowie alle Studentenführer des Standortes Karlsruhe und alle Kameradschaften. — Der Tag wurde abgeschlossen mit einem Festkonzert im Konzertsaal der Hochschule.

Staatliche Hochschule für Musik, Köln:

Am 13. November 1938 wurde im Zeughaus, Berlin, bei der Reichsfeier die Langemarck-Kantate für eine Solostimme, Chor, Orchester, Sprecher und Sprechchor von unserem Kameraden Karl-Rudi Griesbach (Worte von Rolf Börnsen) uraufgeführt. Das Reichsstudentenorchester und ein Chor, der aus Berliner Kameradschaften des NSDStB. gebildet war, brachten das Werk unter der Leitung des Musikreferenten der RSF., Rolf Schroth, zur Aufführung und führten es zu einem großen Erfolg. Von dem Reichsstudentenführer ging Griesbach ein Schreiben zu, in dem er ihm seine Anerkennung für die künstlerische Arbeit zum Ausdruck brachte.
Am 9. Dezember 1938 veranstalteten wir mit dem großen Orchester unserer Hochschule ein Konzert „Junges Musikschaffen". Es wurden hier unter der Leitung von Heinz-Joachim Körner Werke von Eberhard Werdin, Helmut Riethmüller, Cesar Bresgen, Karl-Rudi Griesbach und Gerhard Maasz aufgeführt, die bei Presse und Publikum begeisterte Zustimmung fanden.
Die erste Sendung unserer Sendereihe, die wir mit dem Reichssender Köln veranstalten, fand am 12. Dezember 1938 statt und stand unter dem Titel „Studenten im Kampf". Die Sendung hatte die Aufgabe, sowohl politisch als auch geistig und künstlerisch die Idee des Kampfes und der Freiheit zu gestalten. Die musikalische Ausgestaltung und Umrahmung der textlichen Kerngedanken wurde durch Orgel, gemischten Chor und ein Streichquartett bestritten. Die Aufstellung sowie die Ausarbeitung und Leitung der Sendung hatte der Studentenführer Heinz Nowak.

Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart:

Die Ausgestaltung der Langemarckfeier in Stuttgart wurde dieses Jahr vom NSDStB. gemeinsam mit dem NS.-Reichskriegerbund übernommen. An der Ausführung waren unter der Oberleitung des Gaukulturreferenten im NSDStB., Kam. Reinhold Schäffer, beteiligt das Orchester der Staatl. Hochschule für Musik und ein Chor, der aus Männern des NS.-Reichskriegerbundes und Kameraden des NSDStB. und der HJ. zusammengestellt war. Die Gedenkworte sprach SA.-Brigadeführer Freiherr von Lindenfels. Die Feier, die im Kleinen Haus des Württembergischen Staatstheaters stattfand, hinterließ einen tiefen Eindruck.

 DA. IV. 38: 2600. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 5, Februar 1939

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.

Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung

Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Raum und Klang in der Musik

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Wer einmal ältere Bilder, die musizierende Gruppen darstellen, nach ihrem Instrumentarium und ihrer Besetzung genauer betrachtet und gleichzeitig die Klangeigenart und Klangfülle dieser Instrumente sich auf Grund der in unseren Instrumentenmuseen erhaltenen Exemplare vorgestellt hat, der wird sich vor Klangprobleme gestellt sehen, die auf einer ganz anderen Grundlage stehen, als sie uns heute geläufig ist. Heute fordert man die Raumfüllung durch den Klang. In „Phon" und Fülleinheiten läßt sich die notwendige Klangstärke, die zur Raumfüllung notwendig ist, zahlenmäßig darstellen und errechnen. Wird sie durch die Schallquelle nicht erreicht, dann weiß die moderne Technik durch Lautsprecher und Verstärker sie zu schaffen. Damit ist auch durch eine schwache Schallquelle die Klangfüllung eines Raumes möglich, die seit dem 19. Jahrhundert durch Vergrößerung und Verstärkung der Schallquellen erstrebt wurde. Dieses Streben nach Raumfüllung des Klangs ist aber nicht eine Erscheinung, die seit alters ein Problem des Musizierens darstellte. Die Möglichkeit, Massenchöre in großen Räumen zu entfalten, bestand in allen Zeiten, und doch wollte man sie nicht ausnützen. Es muß also in der älteren Musik ein anderes Klangwollen auf Grund einer anderen Grundhaltung des Musizierens vorliegen.

Man denke an die großen Dome der romanischen und gotischen Zeit und die Zahl der dort wirkenden Sänger und Musiker, aber auch an die mittelalterliche Einwohnerzahl der Orte, in denen solche große Bauwerke geschaffen wurden. Es war damals eine Frage gelöst, die der Führer in seiner letzten großen Kunstrede in München als ein vordringliches Problem des Baus von Versammlungsräumen in der Gegenwart betonte. Was die Gegenwart erstrebt, ist die Füllung dieser Räume — mögen sie noch so groß sein — nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Klang.

Die alte Zeit hatte eine andere Klangauffassung dieser Räume. Nicht ihre Klangfüllung, die das gleiche Klangraumerlebnis wie ein kleiner Raum, nur in größeren Dimensionen, ergibt, ist Aufgabe der Musik in diesen Räumen, sondern die Anregung des Raumklangs durch eine in ihrem Klangergebnis klare, wenn auch kleine Klangquelle. Aus dieser Grundhaltung des Musizierens ergibt sich, daß die kleine Besetzung und die Eigenart der Tongebung im mittelalterlichen Musizieren auch für große Räume genügte; ebenso die Verteilung der Schallquellen im Raum, die in der mittel-

alterlichen Liturgie gegeben, aber auch bei liturgisch nicht gebundenen und weltlichen Anlässen von Bedeutung war. Erinnert sei nur an die mittelalterlichen Spiele, die Umzüge u. ä. Nicht Massenchöre wurden (auch bei Zusammenkünften vieler Menschen) gesungen, auch im Freien genügten kleine Chöre. Wenn aber wirklich einmal eine große Menge gemeinsam gesungen hat, dann war das ein über das Musikalische hinausgehender Eindruck, der alle in gleicher Weise erfassen und mitreißen mußte.

Auch in den folgenden Jahrhunderten bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts herrschten diese Klangauffassungen. In den großen Ballsälen der Renaissance genügten ebenso kleine Klangkörper wie in den weiträumigen Kirchen. Im Freien bei Gartenfesten spielten ein paar Geigen, Lauten, Blockflöten, und auch das Klavichord mußte klanglich genügen; Trompeten, Posaunen und Zinken waren engmensuriert, hatten also nicht die Klangfülle, die wir heute von ihnen gewohnt sind. Das direkte Musikerleben war also immer nur für den kleinen Kreis der Zunächststehenden, vor allem aber für die Musiker selbst. Diese Selbsttätigkeit des Musizierens blieb für die Klanggestaltung lange wirksam. Solange das Musizieren in erster Linie für die Spieler selbst und nicht für ein breiteres Publikum bestimmt war, bestand kein Problem der Klangverstärkung. Wenn in der Gesellschaftsmusik solistisch musiziert wurde, war im Refrain (Ritornell) die Mitwirkung der Gemeinschaft gegeben und damit eine geschlossene Gruppe gestaltet.

Der Raum, gleichgültig ob geschlossen oder in freier Luft, begrenzte lediglich die Bewegungsmöglichkeit. Die Klangwirkung der Schallquellen blieb auf die Umgebung beschränkt, ließ aber den Raum mitklingen. Am deutlichsten zeigt sich diese Raumauffassung beim mittelalterlichen Spiel, das nicht auf e i n e r Szene spielt, sondern die verschiedenen Schauplätze im Raume verteilt. In manchen Erscheinungen erhielt sich diese im Raume verteilte Bühne bis in die Barockzeit. Im besonderen ließ sich das französische Ballett nicht auf die Bühne beschränken, sondern erhielt sich als freie Raumkunst. Sprache und Musik sind bei dieser verteilten Szenerie ebenso verteilt und fördern im Klang die Raumwirkung.

Die natürliche Klangwirkung in Entfernung und Raum sowie die Eigenart der Klangquellen und ihrer Verwendung ergaben eine Lautstärke, die bedeutend schwächer erscheinen mußte, als wir das heute gewohnt sind; anderseits aber war auf die Führung der Einzelstimme besonderer Wert gelegt. Die Diminution und sonstigen Verzierungsfiguren hatten in der alten Kunst konstruktive Bedeutung. Ihre Aufnahme setzte ein darauf eingestelltes Hören voraus, das auch bei leiser Klanggebung die Einzelführung der Stimmen und die Feinheit ihrer Figuren beobachtete. Das nicht durch die zahlreichen Klangeindrücke der Gegenwart feinen Klangreizen entwöhnte Ohr hatte hierin zweifellos andere Möglichkeiten, als sie dem Menschen von heute gegeben sind. Wenn der Klangkörper eine Vergrößerung erfahren hat, so war das nicht, um den einzelnen Stimmen größere Klangstärke zu geben und sie damit feinerer Figuration gegenüber schwerfälliger zu machen, sondern um das strukturelle Gewebe im Satz zu bereichern, d. h. Stimmvermehrung zu schaffen. Erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts dringt eine mehr klanglich gerichtete Stimmvermehrung vor. Zunächst waren die Chöre noch

strukturell bedingt, indem sie als selbständige Klanggruppen nebeneinander geführt sind; dann aber waren sie im Sinne von Klangverstärkungen, unter Verzicht auf strukturelle Eigengestaltung, akkordische Klanggruppen geworden, deren Aufgabe nicht mehr eine strukturelle im Satz, sondern eine dynamische des Gesamtklangs war. In dieser Grundhaltung war nun eine neue klangliche Raumwertung gegeben, da bald die Chöre räumlich getrennt wurden und die Möglichkeiten der Raumweitung, die die barocke Baukunst geschaffen hat, auszunützen suchte. Eines der größten Beispiele für diese neue Klangauffassung ist Benevolis vielchörige Festmesse zur Einweihung des Salzburger Doms, bei der die einzelnen Chöre in die vielen Kapellen verteilt waren und nicht ein musikalisch strukturelles Satzerlebnis, sondern ein Raumerlebnis erstrebten. Wenn vielchörige Werke nicht nur die Kapellenkränze der Barockdome, sondern auch die Kuppeln zur Aufstellung der einzelnen klein besetzten Chöre heranzogen, wie das Mazzocchi in der Peterskirche in Rom unter Mitverwendung der großen Kuppel durchführte, so war damit ebenso das klangliche Raumerlebnis in den Vordergrund getreten wie bei der komplizierten klanglichen Raumwertung der venezianischen Oper oder der großen Echochöre und der verteilt aufgestellten vielchörigen Musik in der barocken Freiluftmusik.

Die Chorgröße an sich hat sich noch nicht verändert, nur durch die Vielzahl der Chöre wurde die Besetzung größer. Ihre Dynamik im Raum aber wurde durch die Komposition geregelt, die verschiedene Chöre unterschiedlich zusammentreten ließ. Je nachdem Chöre in weiter oder naher Entfernung vom Hauptchor zu diesem traten, ergab sich ein anderes Klangerlebnis und eine andere Wirkung des Raums. Blieb in der bildenden Kunst in der Folgezeit das im Barock gewonnene Raumerlebnis erhalten, so verlor sich in der Musik die Klangwertung des Raums bald durch die Klanghäufung einer Schallquelle; d. h. die Zahl der zur Besetzung der vielen kleinen Chöre der Vielchörigkeit notwendigen Musiker wurde nun auch zur Darstellung des gewöhnlichen vierstimmigen Satzes verwendet. Damit wurden die einzelnen Stimmen verstärkt, ihre Klarheit und feine Figuration damit aber zerstört.

Der Versuch einer klanglichen Raumfüllung von *einer* Schallquelle aus mußte zu immer weiteren Verstärkungen der Stimmenzahl wie der Tongebung führen, gleichzeitig aber auch Satzformen erstreben, die in dynamischer Wirkung das Klangerleben verändern konnten. War es bei der alten Polychorie die verschiedenartige Aufstellung der Chöre im Raum, die das Klangerlebnis gestaltete, so mußte nunmehr von der *einen* Schallquelle aus der Klangunterschied im Raum gestaltet werden. Das Mittel dazu wurde die Concertino-Ripieno-Tutti-Technik, die in den konzertanten Chorformen, wie im Concerto grosso und den vielen auf dieser Grundlage gestalteten Sonderformen, vorliegt. Ein deutlicher Beleg für diese Entwicklung ist auch die Orgel. Die ursprünglich allein herrschende Kleinorgel, die in großen Räumen in mehreren Stücken vorhanden war und dem Raum entsprechend bewegt werden konnte, wurde von der sich immer mehr entwickelnden einen Großorgel abgelöst. Chöre und Instrumentalistengruppen bei Freiluftfesten wurden zu größeren Klangkörpern zusammengefaßt und suchten in Klangmasse und ihrer dynamischen Aufteilung im Concerto-Ripieno-Prinzip als ein-

heitliche Klangquelle zu wirken. Für den musikalischen Satz, der sich von kontrapunktischer Struktur immer mehr zur Akkordik entwickelte (Generalbaßpraxis!), ergaben sich aus dieser Klangauffassung im Raum zahlreiche Probleme. Sie sind nicht allein in einer satztechnischen Entwicklung zu begründen, sondern haben in der neuen Raumklangwertung ihre tiefere Grundlage.

In der Gegenwart, wo die Weite und Größe des Festraums in der Baukunst wieder im Vordergrund steht, wird auch das Raumklangproblem neue Bedeutung gewinnen, wenn man die Größe des Raums nicht als eine durch die Technik möglich gewordene Vergrößerung des Normalraums auffaßt, sondern in der Größe nicht nur einen baulichen, sondern auch raumklanglichen künstlerischen Eigenwert sieht. Zeitgenössischer Festmusik und Feiergestaltung sind damit neue Möglichkeiten eröffnet, die wie in der Barockzeit ein neuartiges Raumklangerlebnis gestalten können. In der bloßen Verstärkung der Schallquelle in Riesenchören, Riesenorchestern und Riesenorgeln sowie in der Lautsprecherverstärkung der Schallquelle ist der klangliche Eigenwert des Großraums musikalisch nicht ausgenützt. Eine wenn auch stark besetzte Oratorien- oder Sinfoniebesetzung hat ein Raummaximum, ebenso wie die Kammermusik, wenn eine stilvolle Einheit von Raum und Klang bestehen soll, für die frühere Jahrhunderte eine feinsinnige Empfindung besessen hatten. Durch die Fülle der Schalleindrücke, die in der Gegenwart an das menschliche Ohr dringen, ist der Sinn für manche Klangfeinheit verlorengegangen, das musikalische Raumerleben aber kann in seiner künstlerischen Bedeutung wiedererkannt werden und eine dem monumentalen Baustil des Festraums entsprechende monumentale Musik nicht nur im Satz, sondern in der Klangwirkung schaffen.

Die Vereinheitlichung der musikalischen Besetzung seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert, da das Sinfonieorchester seine für zwei Jahrhunderte im Prinzip gleichbleibende Besetzungsform erhielt, steht im Zuge mit der allgemeinen Gleichordnung des Musikerlebens. War noch im 18. Jahrhundert das musikalische Schaffen vorwiegend auf Einmaligkeit eingestellt — d. h. die Werke wurden für einen bestimmten Zweck und einen bestimmten Raum geschaffen —, so wurde später das Werk allgemein verbreitet und im Sinne der l'art-pour-l'art-Auffassung seiner selbst wegen gepflegt, unabhängig von seinen außermusikalischen Grundlagen und Bindungen. Man schrieb nicht mehr eine Hochzeitskantate für den Bürger X., die textlich nur auf ihn Bezug hatte, die aber auch für die dem Kantor gerade zur Verfügung stehenden Kräfte und in der Art der Besetzung für den gegebenen Raum geschaffen wurde, sondern übernahm, wenn überhaupt noch ein Hochzeitsgesang aufgeführt werden sollte, eines der „Allerweltshochzeitslieder", die auf jeden paßten und in jeder Beziehung und jedem Raum gebracht werden konnten.

Als bei Entfaltung des öffentlichen Musiklebens das Problem des Konzertsaales aktuell wurde, da war bei der allgemeinen Normierung der Besetzung der Klangquellen auch eine grundsätzliche Normierung des Konzertsaals gegeben. Schließlich mußte jedes Theater jede Oper aufführen können, während noch im ausgehenden 18. Jahrhundert

durch die „scrittura", d. h. den Kompositionsauftrag, dem Komponisten die Möglichkeit gegeben war, sich in seiner Komposition ganz auf den gegebenen Raum und die gegebenen Verhältnisse einzustellen. Der Konzertsaal war ein allgemeiner Raum für Musik geworden, bei dem höchstens noch die allgemeinen akustischen Verhältnisse interessierten, aber nicht mehr der Zusammenhang von Musik und Raum. Im Interesse des Geschäftlichen wurde vielfach nicht einmal mehr ein Unterschied zwischen Sinfonie-, Oratorien- und Kammermusikbesetzung gemacht und damit die Kammermusik ihres eigentlichen Sinns entkleidet. Der Sinn für Raum und Musik ist immer mehr zurückgetreten, ganz zu schweigen von stilistischen Zusammenhängen von Raum und Musik. Lieber läßt man durch Rokokoräume in alten Schlössern Museumsbesucher, während der Führer Malernamen und Jahreszahlen murmelt, in Herden durchtreiben, als sie für die für sie geschaffene Kammermusik des 18. Jahrhunderts freizugeben und Raum und Musik als Einheit erleben zu lassen. Mancherorts hat sich hier einiges in letzter Zeit gebessert, doch wäre noch vieles in dieser Beziehung zu tun. Noch im 18. Jahrhundert suchte man für Musikaufführungen den geeigneten Raum am Ort und musizierte bald da, bald dort im Sinne eines geschlossenen künstlerischen Erlebens. Heute sucht man auch manchmal nach dem geeigneten Raum für musikalische Aufführungen, maßgebend für die Eignung ist aber nicht die künstlerische Raumklangfrage, sondern sind die Podiumsverhältnisse und die Bestuhlung, nach der die Kalkulation eingerichtet werden kann.

Wenngleich in der Eigenart der Struktur des heutigen Musiklebens hier unübersteigbar scheinende Gegebenheiten vorliegen, so dürfen wir doch nicht übersehen, daß eine andere Zeit ein anderes Verhältnis zur Raummusikfrage eingenommen hat und eine idealerer Auffassung entsprechende Lösung zu finden wußte, als wir das heute möglich hatten. Bei vielen älteren Werken ist bekannt, für welche Räume sie geschaffen wurden. Wer es nicht der Stilistik des alten Musizierens und urkundlichen Belegen entnehmen zu können glaubt, wie gering die Besetzungszahl etwa in der Bach-Zeit war und welch ganz andere Klang- und Werkwirkungen bei originaler Besetzung entstehen, als wir sie heute durch die große Oratorienbesetzung gewohnt sind, den können die Raumverhältnisse darüber belehren.

Unser Musikleben ist raumfremd geworden und hat damit eine Entwicklung abgebrochen, die vom Mittelalter bis in das 18. Jahrhundert zum Besten des ganzen künstlerischen Lebens beherrschend war. Es hat dadurch viel verloren für die Geschlossenheit künstlerischer Auffassung, aber auch für die Musik selbst. In einer Zeit, da in der Baukunst eine über das Künstlerische hinausgehende Gesinnung sich offenbart und ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat, da das Raumproblem wieder zur beherrschenden Frage künstlerischer Gestaltung geworden ist, darf das Problem der Klangwirkung im Raum nicht unerörtert bleiben. Nicht der Raumakustiker und Klangmixer am elektrischen Verstärkerapparat kann die hier gestellten Fragen lösen, sondern der schaffende Künstler, für den der Raum auch in seinen neuen großen Dimensionen ein Erlebnis offenbart, das sein bauliches Geheimnis zum Klang gestalten läßt. Die Geschichte weist

manche Lösungen des Raumklangproblems auf, von denen hier nur einige wenige angedeutet wurden. Unsere Zeit wird ihre eigene finden müssen. Um diese Lösung zu finden, muß sie aber zunächst in dem Verhältnis von Musik und Raum eine lösenswerte Frage wiedererkennen, nachdem im vergangenen Jahrhundert das Verständnis dafür verlorengegangen ist.

Bulgarisches Musikleben

und seine Beziehungen zu Deutschland

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Im Oktober 1938 hat der englische Ministerpräsident Chamberlain im englischen Unterhaus geäußert, man könne Deutschland nicht hindern, daß es in Südosteuropa dem seiner geographischen Lage entsprechenden Einfluß wahrnehme. Deutschland erstrebt ja dort keineswegs ein Monopol, sondern ein nach natürlichen Bedürfnissen geregeltes Austauschverhältnis, ein Geben und Nehmen, bei dem die Überlegenheit des einen Staates dem Bedarf des andern aufhilft. Es ist in Hinsicht auf Bulgarien kein Geheimnis, daß wir fast fünfzig Prozent von dessen Gesamtausfuhr innehaben[1]. Bulgariens innere Festigung und militärische Stärkung ändern an dem Streben, ein Bauernland bleiben zu wollen, nichts. Deshalb hält sich nicht nur durch die bei Kriegsende abgetretenen industriellen Gebiete die junge Mühlen-, Zucker-, Leder-, Gärstoff- und Textilindustrie in engen Grenzen, sondern auch durch die Kaufkraft der überwiegend bäuerlichen Bevölkerung. Das ist für das Verständnis der kulturellen Verhältnisse und der künstlerischen Entwicklung nicht unwichtig!

Wie erfolgreich die Bemühungen um eine enge deutsch-bulgarische Zusammenarbeit auch auf dem Gebiet der Kunst sind, konnte die Öffentlichkeit in letzter Zeit aus mancherlei beiderseitigen Gastspielen und Künstlerbesuchen ersehen. So stand Kapellmeister Naidenoff von der Nationaloper in Sofia erst kürzlich vor deutschen Orchestermusikern; die bulgarische Sopranistin Maria Stefanova gehört zur Wuppertaler Oper, und der ausgezeichnete Geiger Wassil Tschernaev wirkt als Konzertmeister in Berlin. Anderseits sind deutsche Solisten ständige Gäste in der bulgarischen Hauptstadt, und die Frankfurter Oper bahnte mit ihrem zweimaligen Besuch in Sofia auch künstlerische Beziehungen großen Stils an.

Wenig wissen wir im allgemeinen über das Musikleben dieses Donaustaates. Und wenn uns Christo Obreschkoff nachweisen muß, daß das einzige bulgarische Volkslied, das Heinrich Reimann in seinem „internationalen Volksliederbuch" (Berlin 1893) mitteilt, obendrein noch falsch notiert ist, dann erscheint eine Einsichtnahme in die bulgarische Musik wohl gerechtfertigt.

---

[1] Seit dem Abschluß der Kompensations- und Clearingsverträge hat auch die Tabakausfuhr nach Großdeutschland einen bleibenden Stand angenommen.

Es war für die seit etwa sechzig Jahren im Aufschwung begriffene Entwicklung der Kunstmusik ein Segen, daß durch die geschichtlich bewegten Jahrhunderte hindurch ein rassisch ungebrochenes, urtümliches Singen und Spielen im Volke erhalten blieb. Von der Einwanderung der Urbulgaren an, die im 7. Jahrhundert aus Südrußland über die Donau kamen, vermochten weder die christlichen Gesänge, die seit dem 9. Jahrhundert um die Volksseele warben, noch die jahrhundertelang schonungslos herrschenden Türken die Volksmusik zum Verstummen zu bringen. Der Gesang gewährleistete die innere Geschlossenheit und die völkische Abwehr jeder beabsichtigten Vergewaltigung. Das blieb so, bis vor sechzig Jahren großenteils in Deutschland ausgebildete Musiklehrer die Kunstmusik Westeuropas auch der volkstümlichen Musik zugängig machten. Der Schulgesang half mit, die Mehrstimmigkeit einzuführen, und Militärkapellmeister kultivierten das soldatische Singen und Musizieren.

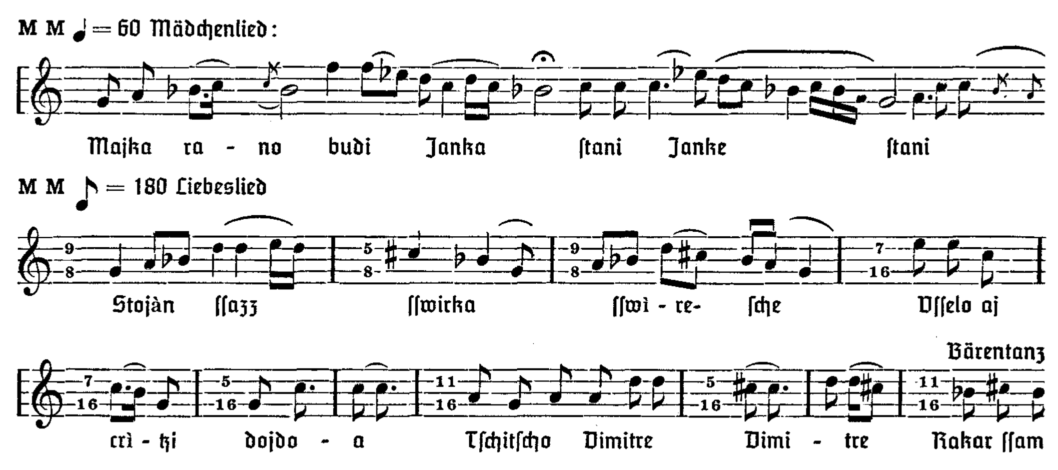
Das eigentliche bulgarische Volkslied wird nun nicht von den Straßenmusikanten gepflegt, sondern lebt bei den Bergvölkern, den Bauern und Hirten, bei denen es auch in der bedrückenden Zeit der Türkenherrschaft still und erbaulich die Seelenlast zu mildern vermochte. Es lebt in der abendlichen „Sedenkâ", wo es im Kreis strickender Frauen und von Freunden der Familie gesungen wird. Kenntnisreiche Volksliedsammler, so D. Christoff u. a., machten sich verdient um das Zustandekommen eines Bestandes von zehntausend Liedern, von denen durch das Ministerium für das Unterrichtswesen und die Akademie der Wissenschaften bereits fünftausendfünfhundert herausgegeben wurden; besonders in den letzten zwanzig Jahren hat diese Sammlertätigkeit zugenommen. Da auch das bulgarische Volkslied über das persönliche Erleben und Empfinden des Urhebers hinaus Typisches über die bulgarische Innerlichkeit aussagt, ist hier der Zugang zur Volksseele und ihrer Erlebniswelt am unmittelbarsten; religiöse Lieder, Liebeslieder, geschichtliche und Heldenlieder, Scherz- und Tanzlieder ergeben der Gattung nach ein ebenso buntes Bild wie die Volksgesänge der übrigen Balkanvölker. Einer Täuschung aber ist der Westeuropäer beim flüchtigen Anhören bulgarischer Volksmusik leicht ausgesetzt: er nimmt die der bulgarischen Volksseele eigne Neigung zu Melancholie für einen beherrschenden Zug. Denn wo durch Tonwiederholungen und beliebte Wiederkehr von Melodieteilen in religiösen oder mythologischen Gesängen beispielsweise eine gewisse Gleichförmigkeit vorzuliegen scheint, pulst eine mannigfache rhythmische Vielfalt in ihnen:



Taktwechsel, Taktverlängerungen und völlig asymmetrische Bildungen lassen eine Gliederung, unabhängig vom Text, oft kaum festlegen. Bela Bartok nannte die Vorliebe für kurze, unteilbare Grundzeiten einmal bulgarische Rhythmik.

Im Liebeslied nun, das etwa dreiunddreißig Prozent der bis jetzt veröffentlichten Volkslieder ausmacht, entbindet das Volk seine vitale Lebenskraft und Leidenschaft,

zeigt sich die mannhaft tatenfrohe Haltung des Bulgaren, den man wohl auch schon den „Preußen des Balkans" nannte. Vom tapferen Einsatz für die Liebste, von Abschiedsschmerz und Liebesseligkeit, von übermütiger Tanzlust und der Trauer junger Bulgarinnen um die während der fünfhundertjährigen Türkenherrschaft hart geprüften Männer singen sie. Wie in Montenegro, Albanien und Serbien etwa wird auch von dem musikerfüllten Bulgaren im Dorfkreis oder in der Sedenkâ mit Spannung dem historischen oder dem Heldenlied gelauscht, das in seinem freien Vortrag beispielsweise den nationalen Freiheitskämpfer, den Hajduten oder Wojwoda preist. Reicher melodischer Schmuck von Verzierungen, übermäßigen und verminderten Intervallen, pentatonische Anklänge, wie sie in chinesisch-japanischer Musik herrschen, und türkisch-arabische Makami umranken hier ein auf einfache Naturintervalle gegründetes melodisches Fundament, in dem die Chromatik nur eine untergeordnete Rolle spielt. Es sind dieselben Elemente, die auch der bulgarische Tanz, Choro genannt, mit seinem vielgestaltigen Taktwechsel und seinen kombinierten Rhythmen verwendet[2]. Man zieht dessen gesungene Wiedergabe dem handfesten Spiel volkstümlicher Musikkapellen (zwei Violinen, Baßgeige oder einige Blasinstrumente mit großer Trommel) vor. Einige Beispiele mögen das Gesagte illustrieren:



Volksmusikinstrumente werden auch von Bauernhänden beim schlichten Singen, bei Fest und Feier gern gespielt. Da erklingt die Gadulka, ein birnenförmiges Saiteninstrument, das sich in Saitenzahl[3]) und Gestalt von der südslawischen Gusla[4]) unterscheidet. Dann hat man ein lautenartiges Zupfinstrument, die Tambura, wozu sich natürlich auch noch Gitarre, Mandoline, Violine und Baßgeige gesellen. Ein weitverbreitetes Volksinstrument des Balkans ist der Dudelsack (Gajda, serbisch Gajde). An Flöten ist die zylindrische Hirtenflöte (Kaval[5])) beliebt und eine aus zwei Röhren be-

---

[2]) $\frac{5}{16}$—, $\frac{17}{16}$—, $\frac{8}{16}$—, $\frac{9}{18}$—, $\frac{11}{16}$—, $\frac{12}{16}$—, $\frac{13}{16}$—, $\frac{7}{16}+\frac{5}{16}$, $\frac{11}{16}+\frac{7}{16}$, $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$

[3]) Meist a, d', g'.

[4]) W. Wünsch: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren, Brünn-Wien, 1934.

[5]) Oft bis 85 Zentimeter lang.

stehende Blockflöte, die Dvojanka. Wanderndes Volk und Zigeuner blasen die Surla. Umgekehrt zu der gegenwärtig in Deutschland zu beobachtenden Kunstentwicklung führte der Weg des bulgarischen Musiklebens vom Volkslied zur Kunstmusik. Die führenden Tonsetzer stellen sich schaffensfroh in den Dienst der volkstümlichen Musikpflege. Jank Jankov hat wie andere seiner komponierenden Landsleute bulgarische Volkslieder[6]) mit künstlerischen Mitteln für den Konzertvortrag[7]) bearbeitet. Als genauer Kenner der bulgarischen Folklore hat sich D. Christoff nicht nur als Tonsetzer, sondern auch im Schrifttum einen Namen gemacht. Mit besonderer Vorliebe für musiksymbolischen Ausdruck ist der blinde und in Deutschland ausgebildete Petko Stajnov mit Orchester- und Chorwerken vertreten. Dem heimatlichen Lied steht Wesselin Stojanov etwas ferner. Aus echt bulgarischem Kolorit sucht er in lebendigen Instrumentalwerken (eine Sonate für Violine) neuartige Bezirke der Tonsprache auf. Ihm ähnlich geht auch Paraschkew Hadjiev mit stark virtuosen Neigungen eigne Wege (eine Suite für Violine und Klavier). An deutscher Romantik hat sich Andrej Stojanov berauscht, während Ljubomir Pipkov vom französischen Impressionismus her rhythmisch interessante Werke für Orchester, Oper und Chor schuf. Viele von ihnen studierten in Deutschland, „der Urheimat der Großmeister der Tonkunst", wie die Bulgaren sagen. Als 1908 die Nationaloper in Sofia ihre Pforten öffnete, empfing nicht nur das einheimische Schaffen neuen Auftrieb, sondern auch Künstler aller Länder wurden verpflichtet. Neben der Philharmonie, die man dem Theater angegliedert hatte, entstand 1935 das Königliche Sinfonieorchester, das nun durch das Land zieht, um die Hebung des allgemeinen Kunstgeschmacks und -verständnisses zu fördern.

Wie jede gesunde Musikpflege aber im Singen ihre vornehmste und natürlichste Äußerung findet, stellt auch Bulgarien das vokale Musizieren obenan. Unter der Mithilfe des Schulgesangs und der Kirchenmusik ist heute die Bildung singender Gemeinschaften noch weiter im Gange. Schon 1922 rief man den „Chorverein Bulgariens" ins Leben, dem gegenwärtig bereits über hundert Chöre angehören. Die kirchlichen Gesangchöre gingen hauptsächlich aus der Initiative der Mittelschulen[8]) hervor. Ist doch der seit langem staatlich eingeführte Schulgesang eine kulturelle Tat, die Bulgarien außer manch anderer Einrichtung[9]) zahlreichen Kleinstaaten Europas fortschrittsfreudig voranstellt! Selbst das Militär genießt eine planvolle musikalische Betreuung, wenn man bedenkt, daß in Kasernen sogar drei- und vierstimmig gesungen wird!

So erfüllt Bulgarien alle grundlegenden Voraussetzungen, unter denen wechselseitige Kunstbeziehungen mit Deutschland möglich wurden. Diese Meinung vertrat unlängst der Direktor der staatlichen Musikhochschule in Sofia, Professor Dr. Braschowanoff, der als Schüler Aberts selbst einst in Berlin studierte. „Es ist unser unerschütterlicher Wille und Glaube", sagte er, „daß die gefestigte deutsch-bulgarische Freundschaft noch eine Mission zu erfüllen hat!"

---

[6]) Das Lied der Völker von H. Möller.
[7]) Wl. Beltscheff, L. Prokopova, J. Tschechmedijeff u. a.
[8]) Das öffentliche Bildungswesen Bulgariens weist Mittelschulen, Gymnasien und Hochschulen auf, wobei das Hochschulstudium durchschnittlich eine Dauer von vier bis fünf Jahren vorschreibt.
[9]) Die Idee des Arbeitsdienstes wurde erstmals in Bulgarien erprobt.

Oberrheinische Sagen in der Weltliteratur und Oper

Von Undinen, Riesen, Zwergen, Sirenen und Teufelinnen

Von Friedrich Baser, Heidelberg

In der romantischen Oper feiern diese Sagengeschöpfe des Mittelalters eine seltsame Auferstehung, allen Nachwirkungen des Rationalismus und der „Aufklärung" zum Trotz. Sie spielen im „Freischütz", in Marschners „Vampir" und „Hans Heiling", Lortzings und E. T. A. Hoffmanns „Undine", in Werken Richard Wagners von den „Feen" bis zur Kundry und dem Klingsor des „Parsifal" die wichtigsten Rollen. Nach all dem allmählich erstarrten mythologischen und allegorischen Opernkram willkürlich ausgedeuteter Griechen- und Römersagen, zu denen gar noch aufgeputzte biblische Stoffe kamen, bedeutete diese Rückkehr zu heimischen, noch mit germanischer Naturreligion zusammenhängenden Sagen den Durchbruch zur deutschen Oper und den endlichen Sieg über jahrhundertelange Fremdopernherrschaft.

Doch woher nahten sie, die „schwankenden Gestalten, die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt", dem naturnahen Blick unseres Volkes in seinem Mittelalter? Jahrhundertelang hatten sie ein schemenhaftes Dasein führen müssen, geleugnet von den Rationalisten, verspottet von den Enzyklopädisten, zu Fratzen verzerrt von Dichtern und Komödianten, die sie nur noch als Mißgeburten „aus Dreck und Feuer", als Karikaturen fürs gafflustige Publikum vor ihren Thespiskarren spannten. In welchen Erdhöhlen hatten sie überwintert?

Es sei hier erstmals die bedeutsame Rolle nachgewiesen, die der gesamte Oberrhein als uralte Heimat dieser Fabelwesen spielte, wo sie auch nach ihrem jahrhundertelangen Winterschlaf von Achim von Arnim und Clemens Brentano in „Des Knaben Wunderhorn", von Josef von Görres in den Neudrucken der alten Volksbücher usw. in Heidelberg seit 1805 wiedererstanden. Nicht ohne tieferen Grund konnte die Christianisierung des Alemannengebietes erst unverhältnismäßig spät erzwungen werden: Hier lebten eben länger noch als in den Reichen der Franken, Thüringer und Bayern die heimischen altgermanischen Naturmythen, Götter, Helden, Kobolde und Nixen, und nur mit großer Mühe konnten die christlichen Missionare Wotan zum rastlosen entwurzelten Wanderer, dann gar zum Führer des „Wilden Heeres", Freia zur Venus und Teufelin, Nornen, Walküren, Priesterinnen und Seherinnen zu Hexen umzudeuten.

Wie stark aber die altgermanischen Verkörperungen der Naturkräfte bis über die Schwelle zur neueren Zeit sogar gerade unter führenden Alemannen erhalten blieben und zu großartiger weltanschaulicher Gesamtschau ausgebaut wurden, beweisen Geister wie der vom Oberrhein stammende Alchimist Basilius Valentinus und ein Jahrhundert nach ihm noch viel klarer der herrliche Theophrastus Paracelsus von Hohenheim.

In Einsiedeln an der Sihl, also im Alemannischen geboren, kannte er seit ungezählten Kreuz- und Querzügen durchs ganze alemannische Stammgebiet in seiner ganzen Aus-

dehnung die urwüchsige, noch an großen mythischen Symbolen und Sinnbildern der Vorfahren hängende Weltanschauung seiner Landsleute. Alte Quellen berichten, er habe sich durch den Genuß des Haselwurmes, einer weißen Schlange im Alpbachtale, die Fähigkeit angeeignet, die Sprache der Vögel, Blumen und Kräuter zu verstehen. Wer erinnert sich da nicht sofort Siegfrieds, der ebenfalls durch den Wurm die Sprache der Vögel verstand?!
Viel weiß Paracelsus zu berichten von den vier Geschlechtern der Wasser-, Berg-, Feuer- und Windleute, von den Riesen, den Melusinen und dem Venusberg, von Nymphen, Sylphen, Pygmäen und Salamandern, von den Gnomen in den Bergen und den Sylvanen in den Wäldern.
Wir lernen durch ihn die Grundlagen unserer am Oberrhein so überaus verbreiteten Undinensagen kennen: „Die Wasserleute kommen aus ihren Wassern heraus zu uns, lassen sich kennen, handeln und wandeln mit uns, gehen wieder hinweg in ihr Wasser, kommen wieder. Menschen sind's, ohne Seel', wie die Tier'. Nun folgt aber aus dem, daß sie verheiratet werden, also daß eine Wasserjungfrau einen Mann aus Adams Geschlecht nimmt, und hält mit ihm Haus und gebiert. Von den Kindern wißt, daß solches Gebären dem Mann nachschlägt. Darum, daß der Vater ein Mensch ist aus Adam, drum so wird dem Kind ein Seel eingegossen, und wird gleich einem rechten Menschen, der eine Seel hat und das Ewige. Nun aber weiter, so ist das auch in gutem Wissen zu ermessen, daß auch solche Frauen eine Seel empfahen in dem, so vermählt werden, also daß sie wie andere Frauen vor Gott sind, und durch Gott erlöst werden. Denn das erzeigt sich in mancherlei Weg, daß sie nicht ewig sind, aber bei den Menschen, so sie verbunden werden, ewig werden, — das ist, beseelt wie der Mensch. Daraus folgt nun, daß sie um den Menschen buhlen, zu ihm sich fleißen und heimlich machen. Zu gleicher Weis, als ein Heid um die Tauf bittet und buhlt. Sie sitzen an der Gestad der Bächen, da sie ihre Wohnung haben — wo sie dann gesehen werden, auch genommen, gefangen und vermählt." Hier sind schon die ganzen Begebenheiten in den Opern „Undine" von E. T. A. Hoffmann und Albert Lortzing vorgebildet! Zumal der Schluß: „So sie aber vom Manne erzürnt werden auf den Wassern, so fallen sie in das Wasser, und niemand findet sie mehr. Nun läßt sichs der Mann sein, als wär sie ertrunken, denn er sieht sie nimmer. Dabei aber wißt, daß er sie nicht soll für tot oder gestorben halten, wiewohl sie in das Wasser gefallen ist, sondern für lebendig. Und wisse dabei, daß er kein ander Weib soll nehmen. Denn wo das geschieht, so wird er sein Leben drum müssen geben, und nimmermehr an die Welt kommen, denn die Ehe ist nicht geschieden, sondern noch ganz... Und da ist kein Wiederkommen; es sei denn, daß der Mann ein ander Weib nehme und sie kumm und ihm den Tod zufüge, wie denn oft geschehen ist."

Wie eng seine Deutung sich an das unerschöpfliche heimische Sagengut des Oberrheins anlehnt, das er weit höher stellt denn müßiges Phantasiespiel, erhellt aus dem Weiteren, das ebenfalls nach Will-Erich Peuckert („Leben, Künste und Meinungen des viel beschriebenen Theophrastus Paracelsus von Hohenheim") angeführt wird: „Also ist ein wahrhaftig Historien von der Nymphen und (dem Ritter von) Stauffenberg, der sich

mit ihrer Schönheit in den Weg gesetzt hatte, und ihren Herrn, den sie nahm, erwartete. Nun war aber dieselbige Nymph ein Wasserfrauen, versprach sich demselbigen von Stauffenberg, blieb auch bei ihm, so lange, bis er ein ander Weib nahm, und sie für eine Teufelin hielt. Da er sie dafür hielt und achtete, und nahm ein ander Weib, daraus folgt nun, daß er ihr die Gelübd brach. Darum sie ihm auf der Hochzeit das Wahrzeichen gab durch die Bühne auf seinen Tisch mit ihrem Schenkel, und er also am dritten Tag tot war. — So sie ein Gespenst gewesen wäre, woher hätte sie Fleisch und Blut genommen? So sie ein Teufel gewesen wäre, wo wären dann die teuflischen Zeichen blieben, die allemal mitlaufen? Es ist ein Mensch gesein und eine Nympha, zu Ehren eine Frau und nicht zu Unehren, darum sie die Pflicht und Treu hat wollen gehalten haben. Da es aber nit geschehen ist, so straft sie den Ehebruch selbst, denn kein Richter urteilt auf ihr Begehren, dieweil sie nicht von Adam war. Auf solches ward ihr von Gott die Straf, so einem Ehebruch gebühret, zugelassen, und selbst da Richter zu sein, dieweil und die Welt sie verwarf als einen Geist und Teufelin."

Sein Abschnitt „Vom Venusberg" bietet alle nur wünschenswerten Grundlagen zur Venusbergszene in Richard Wagners „Tannhäuser", wie zu seinem „Ring des Nibelungen" der folgende Abschnitt „Von Syrenen, Riesen und Zwergen", wo auch klar zwischen den Riesen altgermanischer und christlicher Sage unterschieden wird: „Denn wiewohl St. Christoffel ein Ries' gewesen ist, der hat aber seine Geburt genossen aus menschlichem Samen, darum so wird hier nichts von ihm vermeldet, aber von den andern Riesen, so die Historien enthalten von Bern, Siegenot, Hildbrand, Dietrich und dergleichen auch mit dem Zwerge Laurin" (von ihm übertrug Richard Wagner einige Züge auf seinen Alberich!). „Darum wißt von diesen zwei Geschlechten, die Riesen kommen von den Waldleuten, und die Zwerge von den Erdmännlein, und sind monstra, wie die Syrenen von den Nymphen, denn also werden die Ding geboren." Weiter erzählt er von der Melusine, die ja ebenfalls in der romantischen Dichtung, auch als „schöne Lau", wie in der Oper eine bedeutende Rolle spielte; rheinabwärts auch als Lorelei, die zahllosen Schiffern gefährlich wurde, bekannt. — Nicht minder ist bei Paracelsus alles zu den Faustopern von Ludwig Spohr bis zu Hermann Reutter schon vorgebildet, vom Aszendenten, der gleichzeitig zu jedem Menschen in derselben Stunde und Minute geboren werde, um „das Kind nach seinem Willen zu formen und zu leiten, in fleischlicher Art" bis zu den Hexen u. a. Goethes ganze „Walburgisnacht" im „Faust" scheint aus den Werken des Paracelsus geschöpft zu sein, besonders aus „De sagis" (von den Hexen), während der Homunkulus im Buche „De natura rerum" beschrieben ist, das Paracelsus für Johann Winckelsteiner von Freiburg im Uchtland verfaßte (im Jahre 1537).

Viel größer als auf die Gelehrten war der Einfluß des Paracelsus auf breiteste Schichten des arbeitenden Volkes, mit dem er auf seinen endlosen Wanderungen gebend und nehmend Fühlung behielt. Keiner hat je das Volk in seiner Art so erfaßt wie dieser geniale Arzt, der in alle europäischen Länder kam und auch auf ihre Dichter einen tiefen Eindruck machte. So scheint des englischen Dramatikers Marlowes „Faust" weitgehend durch die originelle Weltanschauung und Dämonenkunde des Paracelsus be-

einflußt worden zu sein, noch mehr aber das ganze Werk Shakespeares. So atmen die ganz eigenartigen Erscheinungen der Hekate und der drei Hexen wie auch die Weissagung im „Macbeth" den Geist des Paracelsus, ebenso vieles in „Hamlet", dessen Grundfabel sogar beispielhaft in seinem Werke „De votis alienis" in kühnen Strichen vorgezeichnet ist: „Es wäre eine Frau, die nähm einen Mann, und wären beieinander; und es begäbe sich, daß der Mann auf einen anderen Feindschaft hätte, und wäre eine billige (berechtigte) Feindschaft. Nun, der Ehemann sollt sterben, und bät seine Frau: so du einen andern Mann nehmen willst, so nimm den nicht, der mir bisher also feind ist gesein, sonst wen du willst. Und die Frau verhieß es ihm, und er stürb also. Nun folgt auf das, daß die Frau das Gelübd schuldig ist zu halten; und so sie's nicht hält, ist sie wortbrüchig. Und einmal, da geschah solches: die erste Nacht, so sie beim andern Mann lag und schlief, träumt ihr, wie ihr alter Mann kommen wäre, und stech sie mit einem Pfriemlein an die Scham ein wenig und sie erwachte. Da hatte sie ein Säuerlein da. Aus dem Säuerlein ward, alle Tage mit Zunehmen, ein solches Loch und offener Schaden, daß keine Arznei nichts helfen mocht, und genoß sie desselben Mannes nicht mehr denn einmal. Und weiter, auf ein halbes Jahr starb sie mit großem Elend. Und bruchlos Leut, verlogen Leut kommen nicht gen Himmel, es muß alles vorher eben und schlecht (schlicht) werden; darnach kommen sie hin." Hier ist im Kern schon die ganze Tragödie zwischen dem Vater Hamlets, seinem Todfeind und Vergifter Claudius und seiner Witwe enthalten, wenn schon an Stelle des Pfriemleins die Degenspitze des Sohnes tritt. Auch der Geist des Vaters, wie der Banquos im „Macbeth", verrät in seiner tieferen ethischen Erfassung paracelsisches Gepräge.

Hat die Hekate im „Macbeth" Züge der Perchtl, wie Paracelsus sie einmal erblickte und beschreibt, so erkennen wir im Ariel des „Sturm" das Charakteristische jener Luftgeister, wie sie Paracelsus beschreibt, im Kaliban einen etwas vom Dramatiker karikierten, ins Groteske übersetzten Fels- und Bergmann, im zauberkundigen, prophetischen Prospero aber so manches von Paracelsus selber, mit anderem Vorbild vermischt. Hatte so der größte Geist vom Oberrhein zur Themse hinübergewirkt, so fanden Shakespeares Dramen erstaunlich früh ihren Weg zurück an den Oberrhein, um den fruchtbringenden Kreislauf der Säfte zu schließen. Schon zu seinen Lebzeiten fanden seine Werke am Hofe der Kurpfälzer in Heidelberg eine Stätte. Ja, zur Vermählung des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz mit der englischen Königstochter Elisabeth Stuart schrieb Shakespeare seine Romanze „Sturm" (oder ergänzte sie durch die Szene mit den Vermählungsglückwünschen der Isis, Ceres und Juno). Auch wurde dies reiffste und letzte Werk Shakespeares bei den glanzvollen Vermählungsfeierlichkeiten aufgeführt. Seit dieser Zeit fanden vielgerühmte englische Violaspieler ihren Weg nach Heidelberg, wo einer von ihnen, Simpson, sogar ausdrücklich zum Hofkomponisten angenommen wurde.

Kaum hatte der Sohn dieses unglücklichen Friedrich V., des „Winterkönigs", die Folgen des Dreißigjährigen Krieges in seinem hart bedrängten Lande gemildert, so ließ er englische Komödiantentruppen nach Heidelberg einladen, mit denen Shakespeares Dra-

men wieder ihren Einzug auf dem Heidelberger Schloß und Theater (im Dicken Turm) hielten.
Aber auch der gesamte Oberrhein bewahrte sich engere Beziehungen zu Shakespeares lebensvoller Kunst und tiefem Denken. War es doch wohl nicht etwa zufällig Straßburg mit seinen gewaltigen altdeutschen Baudenkmälern und dem Münster, wo sich dem jungen Goethe erstmals mit Herder die phantastische Welt Shakespeares eröffnete. Als der junge Dichter dann sich einen würdigen Dramenhelden im Geiste Shakespeares suchte, kam er ebenfalls nicht aus reinem Zufall auf Götz von Berlichingen, der ja durch mancherlei Bande mit Heidelberg verknüpft gewesen war. Auffallend ist auch, daß die erste deutsche Shakespeare-Vertonung von einem Sprößling aus einem Geschlecht vom Hochrhein stammt: von Zumsteeg, im Odenwald geboren (in Sachsenflur). Seine „Zauberinsel" ist eine Bearbeitung des „Sturm" von Shakespeare. Ebenso entstand die köstlichste Shakespeare-Oper der Spätromantik am Oberrhein und wurde auch hier uraufgeführt: „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz, im Anblick der Alpen komponiert, in Mannheim am Nationaltheater 1874 uraufgeführt. Weiter wagte ein Karlsruher, Artur Kusterer, den eigenartigen Versuch, Shakespeares „Was ihr wollt" in den Worten Shakespeares zu vertonen, also ohne eine Umarbeitung zum Opernlibretto vornehmen zu lassen. Der in Metz geborene Ambroise Thomas komponierte die Oper „Hamlet", Hector Berlioz komponierte und dirigierte zur Eröffnung des entzückenden Rokokotheaters in Baden-Baden seine reizvolle Oper „Beatrice und Benedict" nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts". Die geistigen Kraftströme, die von Paracelsus zu Shakespeare und an den Oberrhein zurückfluteten, ebbten bis heute nicht ab.

Wie stehen wir heute zur Tonmalerei?

Von Alfred Weidemann, Berlin

Unsere Zeit verlangt mit Recht auf allen Gebieten Klarheit, nicht zuletzt auf dem der Kultur und so auch auf dem Gebiete der Musik. Eines der Bereiche dieser Kunst, das neben anderen noch manche ungeklärte Frage zu bergen scheint, die Malerei in der Musik, soll hier einmal zusammenhängend einer ausführlichen Betrachtung unterzogen werden, die uns die Möglichkeit geben möge, von unserem heutigen Standpunkte aus Klarheit über diese in der Musik keineswegs unwichtige Frage zu gewinnen.
Die Musik, auch die reine Instrumentalmusik, die nur durch sich, ohne Verbindung mit anderen Künsten besteht, ist eine Kunst des Ausdrucks. Dies haben große Meister selbst ausgesprochen. Die Schöpfungen der Musik sind nicht Kunstgebäude, die nur nach ästhetischen Gesetzen gestaltet wurden und durch ihre klanglichen und formalen Reize wiederum rein ästhetischen Genuß bereiten; sie sind nicht Werke, bei deren Hören wir, wie es jetzt wieder zuweilen heißt, die Musik nur als solche genießen sollen (wie es z. B. Strawinsky verlangt[1])) — in allen höher gearteten Werken dieser Kunst wollten ihre Schöpfer vielmehr Gefühle, Empfindungen, Stimmungen zum Ausdruck bringen, die im Hörer wiederum dieselben Regungen hervorrufen sollen. Die Tonkunst beabsichtigt zu unserer Seele, zu unserem Herzen zu sprechen; jedenfalls ist dies ihre schönste, edelste Aufgabe. Nur eine Tonsprache, die unser Herz, unser Gemüt berührt, unsere seelischen Kräfte anregt, vermag uns wahrhaft zu beglücken. Es wird hierbei immer

[1]) „Die meisten Leute lieben die Musik, weil sie in ihr Gemütserregungen finden wollen... Wenn diese Leute doch lernen wollten, die Musik um ihrer selbst willen zu lieben!" (Strawinsky in seinen „Erinnerungen".)

ein Wunder bleiben, daß eine Folge von Tönen Seelisches auszudrücken vermag. In ihrem Drang nach einem möglichst klar bestimmten, anschaulichen Ausdruck überschreitet die Musik nun zuweilen ihre eigentlichen Grenzen, sucht sie ihr ureigenes Gebiet nach den Seiten des Begrifflichen, des Bildhaften und dichterisch Stimmungsmäßigen zu erweitern: in der Tonmalerei.

Die Tonmalerei, unter der wir die Nachbildung von Erscheinungen und Vorgängen der Außenwelt durch Töne und Klänge der Musik verstehen, war von jeher ein umstrittenes Kapitel der Tonkunst. Es hat schon sehr früh Tonmalerisches in der Musik gegeben. „Die Kunst in Tönen zu malen, ist sicher so alt wie die Musik selbst", sagt Volbach. „Der gregorianische Gesang bietet bereits herrliche Beispiele. Um zu sehen, was die Niederländer darin leisteten, braucht man nur die deutschen Lieder des Orlandus Lassus durchzugehen oder die derb realistischen musikalischen Gemälde Jannequins." Seit jeher bedient sich die Tonmalerei zu ihrem Zwecke des Mittels der Assoziation, um mit deren Hilfe durch Töne und Klänge, d. h. mit in gewisser Art ähnlichen, analogen Ton- und Klangverbindungen außermusikalische, dem Ausdruck der Musik im Grunde fernliegende Vorstellungen im Hörer zu erwecken. Hierbei ist jedoch eines zu beachten: Der Musik, der reinen, absoluten Musik ist der vollkommen eindeutige Ausdruck versagt; jede reine Instrumentalmusik ist mehrdeutig, im Ausdruck mehr oder weniger unbestimmt. Dies bildet ja den besonderen großen, geheimnisvollen Reiz dieser Kunst. „Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird", sagt Robert Schumann. Etwa tonmalerisch gemeinte Wendungen in Werken der Instrumentalmusik können daher vom Hörer nicht ohne weiteres als solche empfunden werden. Dies wird erst dann möglich, wenn der Komponist seiner Schöpfung einen besonderen näheren Titel, eine den Inhalt charakterisierende Überschrift gegeben hat wie z. B. Grieg in manchen seiner Klavierstücke oder Liszt und Richard Strauß in ihren sinfonischen Dichtungen, sämtlich Werke, die durch ihre Überschrift (Programm) zur sogenannten Programmmusik gehören. Aber auch hier, besonders in den größeren, umfangreichen dieser Werke ist das Erkennen tonmalerischer Absichten des Komponisten nicht immer möglich, denn die den Inhalt deutende Überschrift kann diesen nur im allgemeinen angeben, nicht aber etwas über Einzelheiten aussagen. Ganz abgesehen davon, daß so manche der Programmusik zugehörende Schöpfungen keinerlei Tonmalerei enthalten[1]).

Unzweideutig offenbart sich die Tonmalerei als solche und in ihrem Inhalt nur in der mit dem Worte verbundenen Musik, also in der Oper, im Oratorium und im Liede. Hier klären uns die gleichzeitigen Textworte jeweils, uns teils mehr, teils weniger bewußt, über den Sinn der begleitenden Instrumentalmusik oder zuweilen auch über die Deutung einer tonmalerisch gestalteten Wendung in der Gesangsstimme auf, denn auch diese kommt für die Anwendung des Malerischen in Betracht. Die dramatische Musik vor allem, die Oper, ist das Feld für die Tonmalerei. Der Musikdramatiker kann auf dieses Mittel unmöglich verzichten; Handlung, Schauplatz, Stimmung verlangen es zuweilen geradezu. In neuster Zeit ist noch eine weitere Verwendung der Tonmalerei hinzugekommen: in der Illustrationsmusik des Tonfilms. Der Tonfilm hat das Empfinden für Tonmalerei in den weitesten Schichten des Publikums sehr stark gefördert. Nicht nur in den Spielfilmen, sondern auch besonders in Kulturfilmen finden sich alle Arten tonmalender Musik. Das gleichzeitige Erscheinen der betreffenden Bilder zu einer derartigen Musik klärt wohl jeden, auch den naivsten Hörer, spielend, geradezu unbewußt über den Charakter, den Zweck solcher die Bilder begleitenden Klänge auf, die den Eindruck des auf der Leinewand Sichtbarwerdenden verstärken helfen.

Die Tonmalerei kann nun in jedem der einzelnen Elemente der Musik, in Melodie, Harmonie und

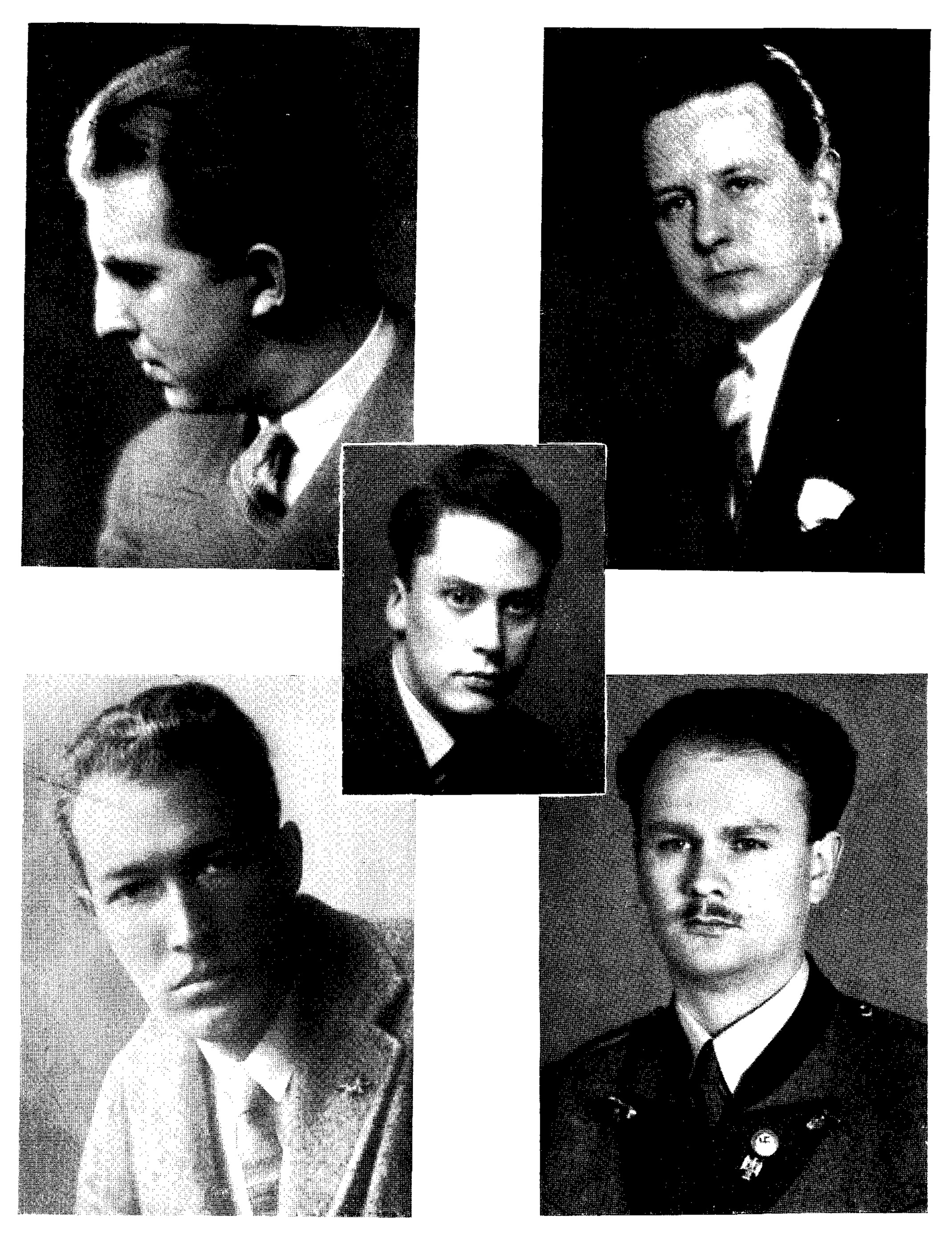
---

[1]) Von größtem Interesse sind in diesem Zusammenhang die eigenen Erläuterungen hervorragender älterer Meister in den Partituren von Werken reiner Instrumentalmusik zu Teilen in diesen, die etwas Bestimmtes tonmalend wiedergeben sollen. So überschreibt Gluck einzelne Abschnitte seiner (unmittelbar in den ersten Akt übergehenden) Ouvertüre zu „Iphigenie auf Tauris" mit folgenden Angaben: „Die Ruhe — Gewitter von ferne — Gewitter etwas näher — Gewitter sehr stark — Regen und Hagel — Das Gewitter läßt nach — Das Gewitter verschwindet gänzlich." Handelt es sich hier um die Schilderung einer äußeren Begebenheit, einer Naturerscheinung, so sind weit interessanter noch die Erklärungen, die Mozart mehrfach in die Partitur der Zwischenaktsmusiken zu dem Schauspiel „König Thamos" eingefügt hat. Mit gewissen melodischen Wendungen sucht Mozart nach diesen Angaben z. B. den „ehrlichen" und den „falschen Charakter" einzelner handelnder Personen des Stückes musikalisch zu malen. Eine bestimmte Seelenmalerei also in der Instrumentalmusik. Diesem Versuch gegenüber sei ein wohl so gut wie unbekannter, sehr wertvoller Ausspruch Glucks angeführt. Dieser Meister erklärte in späteren Jahren einmal, daß die Melodie, auch in Verbindung mit der Harmonie, nicht imstande sei, bestimmte Affekte, also Gefühle und Leidenschaften, auszudrücken. Und Gluck war Musikdramatiker! Er hatte also das Wort zur Hilfe.

Rhythmus, ebenso auch in der Dynamik und in der Klangfarbe zum Ausdruck kommen, in jedem dieser Elemente für sich oder auch vereint mit einem oder mehreren anderen, und zwar sowohl in Instrumenten wie — hinsichtlich der Melodik, Rhythmik und Dynamik — auch im Gesang. So ergibt sich z. B. der Eindruck des Kriegerischen, Heldenhaften einer Trompetenstelle in einem sinfonischen Werk aus der Klangfarbe dieses Instrumentes, aus der Haltung ihrer Melodie und der Art ihres Rhythmus. So ist der leicht drollig und komisch anmutende Klang des Fagotts humorvoller Wirkungen fähig. Die meisten Leser werden bei dem Worte „Tonmalerei" zunächst nur an die musikalische Schilderung äußerer Erscheinungen und Vorgänge denken; diese sind es ja auch, die unter allem Malerischen in der Musik am stärksten hervortreten, sie sind jedoch, wie wir noch sehen werden, nicht die einzigen für dieses Gebiet in Betracht kommenden Gegenstände. Es soll hier nicht Bekanntes wiederholt und nicht die Malereien von Erscheinungen und Vorgängen der Außenwelt in Werken unserer Meister behandelt werden. Jeder Musikfreund kennt als verbreitetste aller Tonmalereien die der Nachbildung von Klängen angehörenden wie die Sturm- und Gewitterschilderungen bei Beethoven (Pastoralsinfonie), Rossini (Wilhelm Tell), Wagner (Holländer und Walküre), Verdi (Othello), ferner die das Rauschen des Wassers in Flüssen wiedergebenden Tonbilder (der Rhein bei Wagner) u. a. Keinem können die ebenfalls zur Nachahmung akustischer Erscheinungen zählenden feineren Malereien entgehen wie das Murmeln des Baches in so manchen Liedern Schuberts und im zweiten Satz der Pastoralsinfonie, die Tierlaute in Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten", die Vogelstimmen in Wagners „Siegfried". Weiterhin sind die gleichfalls lautmalenden Nachbildungen des Arbeitsrhythmus (z. B. im „Siegfried" und in Brahms' Lied „Der Schmied"), des Rittes zu Pferde (Schuberts und Loewes „Erlkönig", Wagners Walküren), das Säuseln der Blätter („Tristan") u. a. dem Musikfreund in Erinnerung. Es könnte da höchstens reizen, die Verschiedenheit all dieser Malereien bei den einzelnen Meistern näher zu betrachten, die Mittel, deren sie sich bei ihren Bildern bedienen, die mehr oder weniger starke Realistik ihrer Schilderungen und daran etwa ihr Verhältnis zur Natur und weiterhin ihre Einstellung zur Tonmalerei kennenzulernen. Doch von all dem soll hier nicht näher die Rede sein, von etwas anderem vielmehr sei im folgenden gesprochen.

Die Tonmalerei wird, sofern sie dem Hörer als solche erkennbar ist, von ihm nicht wie die übrige Musik unbefangen gefühlsmäßig aufgenommen, es schiebt sich vielmehr bei ihrer Rezeption ein bewußt verstandesmäßiges, reflektives Element dazwischen. Nicht verwunderlich ist daher, daß die Tonmalerei im rationalistischen Zeitalter der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr zu Ehren kam. Diese Epoche sah in der Nachahmung der Natur das höchste Ziel der Musik, und zwar nicht sowohl in der Schilderung äußerer Naturvorgänge, sondern mehr noch in der der menschlichen Affekte. Auch Bach steht dieser Anschauung nicht fern. Doch bleibt er, dessen musikalische Phantasie sich sehr häufig am Worte entzündet, bei seinen Malereien nicht in äußerlicher naturalistischer Nachahmung, er versteht vielmehr die malende Wendung zu einem rein musikalischen Motiv zu gestalten und dem s e e l i s c h e n A u s d r u c k dienstbar zu machen. Er ist einer der genialsten Meister musikalischer Seelenmalerei. Bachs Malereien sind zugleich auch echte Musik; viele seiner derartigen Motive werden daher von nicht wenigen Hörern sicher kaum als tonmalerisch erkannt. Es ist das Verdienst Albert Schweitzers, auf all dies zum ersten Male nachdrücklich aufmerksam gemacht zu haben. Neben Bach steht in jener Zeit Händel als Meister echt musikalischer Schilderungen von großer Eigenart, besonders in seinen Oratorien. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dann brachte mit dem Erstarken des rein Gefühlsmäßigen in der Musik ein Zurücktreten der nachahmenden, malenden Tendenzen. Doch verschwindet die Malerei keineswegs aus der Musik; denken wir nur an die bereits oben erwähnten Oratorien Haydns mit ihren zuweilen naiv anmutenden kleinen Tonbildern, über die Beethoven lachte. Aber auch dieser verschmähte die Malerei in Tönen durchaus nicht, wie nicht nur die Pastorale und „Fidelio" zeigen; Beethoven schrieb auch ein ausgesprochen tonmalerisches Werk: das Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg bei Vittoria". Mit dem Beginn der damals einsetzenden romantischen Strömung und ihrer neuen, intensiven Einstellung zur Natur brach wiederum eine Zeit für die malende Musik an, freilich für eine nunmehr durch das Vorherrschen des Gefühlsmäßigen anders als die des 18. Jahrhunderts geartete Tonmalerei. Diese Zeit reicht vom späten Mozart über Weber, Schubert, Berlioz, Liszt und Wagner bis zu Richard Strauß. Unsere Zeit hat sich in der ernsten Instrumentalmusik wiederum vom Tonmalerischen abgewandt, doch kann auch die neuzeitliche Oper, das neuzeitliche Musikdrama selbstverständlich nicht völlig auf die schildernde Musik verzichten. Auch dem Ausdruck menschlicher Regungen also kann die Tonmalerei, wie soeben bei Bach gesagt wurde, dienen, und hier zeigt sich bei aufmerksamer Beobachtung, daß diese Art Musik viel

Junge Tonsetzer der Ostmark



Bilder: Privataufnahmen

Oben links: Wilhelm Jerger. Oben rechts: Rolph Sieber. Mitte: Alfred Uhl.
Unten links: Armin Caspar Hochstetter. Unten rechts: Ernst Ludwig Uray.
(Zu den Aufsätzen von Andreas Liess)

Zur Wagner-Régeny-Uraufführung der Berliner Staatsoper



Entwurf zu „Bürger von Calais" von Caspar Neher. II. Akt.

enger mit dem Wesen des Ausdrucks in dieser Kunst verbunden ist, als wohl den meisten Hörern bewußt wird. Dies gilt auch für die Gesangsstimme, die primäre Trägerin des Ausdrucks im Wort-Ton-Kunstwerk. Jede Kunst ist als Schöpfung des Menschen mehr oder weniger erdgebunden, ist abhängig von der Sphäre, der Welt des Menschen. Auch bei der immateriellsten aller Künste also, der Musik, verhält sich dies nicht anders. So lassen in dieser Kunst sich bestimmte körperliche und vor allem seelische Vorgänge nur mittels der Analogie der Ausdrucksbewegung (Laute, Gebärden) darstellen. Was aber ist eine derartige Übertragung anderes als Malerei? In jubelndem, erhobenem Klang gerufene Worte und lebhafte Gebärden sind der Ausdruck der Freude; Mattigkeit der Seele, Kummer sprechen sich in tonlosen Worten, in Worten von absinkendem Tonfall, durch schwache, kraftlose Gesten aus; Erregtheit, Gehetztsein offenbart sich in schnellem, hastigem Sprechen, in aufgeregten Gebärden, in ruhelosem Hin- und Hereilen; sehnsüchtiges Verlangen gibt sich durch steigenden Tonfall der Rede kund, Flehen durch Bewegung der erhobenen Hände, Furcht durch Zittern und Beben der Glieder, Weinen und Klagen durch chromatisch absinkende Stimmgebung, Schmerz durch Ächzen oder lautes Schreien. All diese sinnlich wahrnehmbaren seelischen Äußerungen — es sind Urgefühle — übersetzt nun die Musik durch das Mittel der Ähnlichkeit des Klangs und der Bewegung in ihre Sprache. Wohlgemerkt: nur seelische Äußerungen, die sinnlich wahrnehmbar sind, sich also durch die Sprache der Gebärden oder den Klangcharakter des Wortes, des Lautes verdeutlichen. Gefühle, die einer solchen Versinnlichung entbehren, sind der unmittelbaren Darstellung durch die Musik nicht zugänglich. So kann es z. B. für Haß und für Neid keinen musikalischen Ausdruck geben.

Es ist ungemein fesselnd, Arien und Lieder einmal auf all derartige tonmalerische Züge hin zu betrachten, Manche von diesen sind übrigens so sehr Konvention geworden, daß wir sie gar nicht mehr als malend empfinden. Denken wir z. B. nur an die geradezu elementar anmutenden, unmittelbar überzeugenden Darstellungen wie die räumlichen von Höhe und Tiefe (hohe und tiefe Tonregion). Denken wir weiter an Malereien wie die des Emporsteigens, des Eintritts der Helligkeit (durch Aufwärtsbewegung der Melodie), des Abwärtssteigens, Fallens und, übertragen: Ermattens (durch absteigende Melodik), der wachsenden Erregung (durch aufwärtssteigende Töne oder durch ein Krescendo), der Schmerzens- und Klagelaute (durch die typische absteigende kleine Sekunde), an die Darstellung von Zorn und Grollen (durch unmutig klingende, wogende Tonfiguren, grollende Koloraturen) usw. Derartige psychologische Malereien finden sich nicht nur bei Meistern wie Bach, Händel, Gluck, Weber, Wagner, sondern auch bei Mozart, der doch als typischer Vertreter der absoluten Tonschönheit gilt, ebenso bei Schubert, Brahms und — in größerem oder geringerem Maße — wohl bei jedem anderen Komponisten. Dies sagt genug aus über das Mittel der Tonmalerei. Mozart, der reichste Spender der schönen, reinen Melodie, hat sich sogar über Tonmalerisches in Gesang und Orchester ausgesprochen: in einem seiner Briefe an den Vater über die „Entführung". Die gesamte charakterisierende Gesangsmusik in Lied und Oper ist nur durch tonmalerische Mittel möglich.

Die früher in Beispielen erwähnten Tonschilderungen gehörten fast sämtlich teils zu den akustischen Malereien, die sich wiederum in die rein klanglichen und in die rhythmischer Art gliedern lassen, teils zu den soeben näher charakterisierten, auf optischen Eindrücken beruhenden Bewegungsanalogien, die die größte Zahl aller Tonmalereien bilden. Neben diesen auf Analogien des Klangs, der Rhythmik und der Bewegung fußenden Bildern kennt die Tonmalerei gelegentlich noch eine weitere Ausdrucksart: die Wiedergabe des ruhenden äußeren Erscheinungsbildes gleichsam optisch durch das Notenbild. Von den beiden letztgenannten Arten tonmalerischer Darstellung möge im folgenden durch Anführung besonders markanter Beispiele kurz die Rede sein.

Bach war eine durchaus malerisch geartete Musikernatur; eine Fülle von Beispielen ließe sich zu unserem Thema aus seiner Tonwelt anführen. Die Geißelschläge in der „Matthäus-Passion" gibt Bach fast realistisch durch eine immer wiederkehrende Wendung mit punktierten Achteln wieder, daraus in der Begleitung ein vollkommenes Musikstück bildend. Ähnlich gewinnt er aus dem musikalischen Abbild des Niedersinkens die grundlegende Begleitung eines Gesangsstückes. — Eine Bewegungsmalerei von eigenartiger Schönheit und Ausdruckskraft findet sich in dem vierten Gesang von Wolfs Italienischem Liederbuch „Gesegnet sei, durch den die Welt entstund": die Gebärde des Schöpfers, die im Baß das ganze Lied durchzieht. — Zu den berühmtesten Malereien eines äußeren Vorgangs gehört mit Recht das Duell in der ersten Szene des „Don Juan". Mozart malt hier völlig realistisch und doch ganz musikalisch die einzelnen Degenstöße. Hierbei ist der geniale Schluß dieses Tonbildes besonders zu beachten: die drei letzten Stöße in der Melodie, die Don Juans, werden in Aufwärtsbewegung immer kraftvoller, während

gleichzeitig die seines Gegners im Baß wie kraftlos, ermattend nach unten sinken. — Ein diesem Beispiel entfernt ähnliches: in dem geradezu drastisch anschaulichen Prügelmotiv im zweiten Akt der „Meistersinger" sehen wir förmlich die einzelnen Prügel herniedersausen. — Eine hübsche Malerei von echt Mozartscher Anmut und Leichtigkeit, die sich wie fast alle seine Bilder dem Tonfluß völlig ungezwungen einfügt, ist die der flatternden Bänder in Figaros Arie „Dort vergiß leises Fleh'n, süßes Kosen" bei den Worten „... nun vergiß diese zierlichen Bänder!" Eine graziös flatternde, wie ein Schmuck, ein Ornament wirkende Figur der Violinen illustriert diese Worte.

Die emporlodernden Flammen des Feuers, durch eine entsprechende bildhafte Tonfigur gemalt, finden wir nicht nur im „Rheingold" und im Feuerzauber der „Walküre", sondern bereits in der „Iphigenie auf Tauris", im Verlaufe von Iphigeniens Erzählung bei ihrer Schilderung vom Brande des Palastes Agamemnons und ebenso in einem Liede Mozarts „Als Luise ..." zu den Worten „Ihr danket Flammen euer Sein, so geb' ich euch den Flammen wieder". — Bewegungsmalerei enthält unter vielen anderen Liedern Schuberts auch das Lied „Im Dorfe" aus der „Winterreise", einer der schönsten, ergreifendsten Gesänge des Meisters. Die durchlaufende Bewegungsmalerei verbindet sich hier gleichzeitig mit einem dem Bereich des Klanges entnommenen Bilde: im Diskant ein aus Noten von jeweils derselben Tonhöhe bestehendes Achtelmotiv, das in leiser Andeutung das Bellen der Hunde malt, und im Baß eine ebenfalls immer wiederkehrende, das Rasseln ihrer Ketten schildernde Sechzehntelfigur. Obwohl diese beiden Tonmalereien sich in der Klavierbegleitung durch das ganze Lied ziehen, nimmt die niemals aufdringlich erscheinende illustrative Musik ihm nicht das geringste von der ergreifenden Gefühlswirkung des Gesanges.

Ein ungemein auffälliges Bewegungsabbild von größter Eigenart findet sich, öfter wiederkehrend, in Schuberts Lied „Die Stadt": das vom Windhauch sich kräuselnde Wasser; das Sichemporheben und Zurücksinken der kleinen Wellen wird durch Auf- und Niedersteigen einer Tonkette im verminderten Septakkord dargestellt. Als besonders interessantes Beispiel für die Schilderung einer äußeren Bewegung sei hier auch das Sausen des von Klingsor geschleuderten Speers am Schlusse des zweiten Parsifal-Aktes, durch ein Harfenglissando gemalt, angeführt. Eine zu dieser Gruppe gehörende eigenartige Malerei übertragenden Charakters teilt ferner Abert in seinem Buch über Jomelli mit: die musikalische Symbolisierung der „lastenden Schwere des Alters" durch einen melodisch absteigenden Gang in langsamem, schleppendem Tempo. Es sei schließlich noch bemerkt, daß die gar nicht so seltene musikalische Darstellung von Tieren nicht nur lautlich, sondern häufig auch durch entsprechende Wiedergabe ihres Bewegungsbildes zustande kommt. So der Sprung des „gelenkigen Tigers" und das „kriechende Gewürm" in Haydns „Schöpfung", so ferner Mozarts Schlange in der „Zauberflöte" und Wagners Lindwurm, so weiterhin das Flattern der Vögel wie etwa in Schuberts „Krähe" und in „Siegfried" II (Schluß) und III,2.

Alle diese Bewegungsbilder sind von Instrumenten ausgeführte Malereien. Daß jedoch ebenso auch die Gesangsstimme tonmalerisch gestaltet sein kann, wurde bereits gesagt. Eine geniale, interessante Bewegungsmalerei der Singstimme ist die Schilderung des Sinkens und Fallens in Loewes Ballade „Edward" bei den Worten: „Ach, immer steh's und sink' und fall'." Das die Tonalität verlassende Hinabsteigen in Ganztönen (!) versinnbildlicht geradezu plastisch anschaulich das Sinken ins Bodenlose, Leere. — War die Malerei des Feuers in den oben mitgeteilten entsprechenden Beispielen überall in die Instrumentalbegleitung verlegt, so zeigt sie sich in der bekannten Troubadour-Arie „Lodern zum Himmel seh' ich die Flammen" auch in der Gesangsstimme angedeutet, so zu Beginn im zweiten, vierten, sechsten und siebenten Takte. Auch die andere Feuer-Arie dieser Oper, Azucenas Lied „Lodernde Flammen schlagen zum Himmel auf", ist in der Melodie der Singstimme der eben genannten Arie ähnlich tonmalerisch gefärbt. — Man denke aber auch an die vielen akustischen Bilder des Weinens, Klagens, der Freude, des Jubels in der Gesangsstimme, besonders bei Bach, Händel und auch Mozart.

Es gibt aber auch in der rein lyrisch gearteten Gesangsmusik melodische Wendungen, die kaum jemand als ursprünglich tonmalerisch empfinden wird und die es doch sind. Es liegt in ihnen meist eine Urgeste, die der Komponist unbewußt verwendet. Zu diesen eigentlich tonmalenden Wendungen gehört, leise erklingend, die absteigende Sexte im Tonikadreiklang, die gleichsam die Gebärde des innigen Hinneigens oder Herniederneigens zu einem geliebten Menschen in diesen zwei Tönen musikalisch wiedergibt und damit das Gefühl der Liebe, der Zärtlichkeit selbst unmittelbar ausdrückt. Wir finden die Wendung besonders in der neueren, der romantischen Musik, so in Wagners schönem Liebesthema Siegfrieds und Brünnhildens und öfter in Liedern Wolfs (Italienisches Liederbuch). Noch etwas verstärkt im Ausdruck, nämlich im Intervall der Septime, bringt Mozart dieses Hinneigungsmotiv im Duett zwischen Ottavio

und Donna Anna (Don Juan, 1. Akt): zunächst im Orchester allein, dann bei der Wiederholung der Worte „Dein Gatte beschützt als Vater dich".

Sowohl in der Opern- wie in der Liedmusik finden wir manches Gesangsstück, das in seiner Gesamtheit nicht durch Tonschönheit wirkt, sondern durch seine charakterisierende, also tonmalerische Art sowohl im Gesang wie in der Begleitung fesselt. Zu diesen durch Bewegungsanalogien charakterisierenden Stücken gehört z. B. die Arie des Almaviva im vierten Figaro-Akt. Die ganze Arie nebst dem dazugehörigen Akkompagnato-Rezitativ ist völlig von einem empörten, herrischen Grundton beherrscht, der Gesangsstimme wie Orchester ergreift. In den affektreichen Wendungen der Instrumente glaubt man förmlich die herrischen Gebärden des Empörten zu sehen. Für die Sprache lyrischer Empfindung ist in dieser Arie kein Platz; die Koloratur am Schlusse malt den Triumph des Siegers.

★

Die merkwürdigsten aller Malereien der Musik sind die, in denen diese Kunst sogar unbewegte Erscheinungsbilder anschaulich zu malen sucht; daß sie dies versucht, offenbart ihren Drang, die Grenzen ihres Ausdrucks zu erweitern, besonders klar. Die musikalische Wiedergabe derartiger Gesichtseindrücke ist nicht nur die seltenste, sondern wohl auch die gewagteste und äußerlichste aller Tonmalereien, erfolgt sie doch durch Nachzeichnung der optischen Erscheinung im äußerlichen Notenbilde, demnach ohne jede innere Beziehung zu dem dargestellten Objekt. Ein Gleichzeitiges wird also beim Erklingen dieses Notenbildes durch ein Nacheinander in Tönen ausgedrückt.

Die bekannteste aller derartigen Wiedergaben ist wohl die Darstellung des gezackten Blitzes durch eine entsprechende Notenfigur. Das beste Beispiel hierfür finden wir in der Orchestereinleitung von Wagners „Walküre". — Ähnlich malt Haydn in seiner „Schöpfung" das „zackige Haupt des schnellen Hirsches" durch Wiedergabe der Umrisse seines Geweihs im Notenbild. Daß ein Meister eine optische Malerei an geeignetem Orte zu echter Musik zu gestalten vermag, zeigt Wagners Nürnbergmotiv. Ganz offenbar gab dem Komponisten hier die visuelle Vorstellung des vielzackigen Bildes der alten Stadt mit ihren spitzen Giebeln und Türmen den musikalischen Einfall. Ähnlich verhält es sich mit dem Thema des Regenbogens im „Rheingold", das sich in schöner melodischer Linie empor- und wieder hinabschwingt; es wird später von ihm noch die Rede sein.

Wenn räumliche Größe (und entsprechend Würde und Majestät) durch Noten von langer Zeitdauer und große Intervalle, Kleinheit durch kurze Noten und kleine Intervalle musikalisch gemalt wird, so liegt dies nahe. So schildert Leporello in seiner sogenannten Registerarie, wenn er die verschiedenen Arten der von Don Juan geliebten Frauen aufzählt und von der Großen, Majestätischen spricht, diese in einem langgehaltenen Tone mit darauffolgendem Sprung in der Oktave. Die Kleine, die er dann bald hiernach in seiner Aufzählung erwähnt, erhält nicht nur kurze Noten — Sechzehntel —, sondern gleichzeitig wird durch öftere Wiederholung des Wortes auf verschiedenen Tonstufen auch das Trippeln der Kleinen anschaulich gemalt. In diesem Tonbildchen finden wir also rein optische Malerei mit Bewegungsabbildung vereint. — Sehr hübsch ist die Malerei eines optischen Bildes, die Loewe in seiner reizenden Ballade „Der Edelfalk" bringt. Er malt das „knappe Jagdhabit" der reitenden Fürstin, indem er einzeln Silben dieser Worte in „knappen" Achteln mit darauffolgenden Achtelpausen singen läßt. — Eine wiederum genial zu nennende Tonmalerei Loewes ist hier ferner anzuführen: das sich beim Beschlagen von Odins Pferd unter der Hand des Schmiedes mächtig ausdehnende Hufeisen in der Ballade „Odins Meeresritt". Ein Krescendo bei den Worten „... da dehnt es sich aus" und eine Fermate über „aus" schildert packend das Größerwerden des Eisens.

Selbst die Empfindung der Farbe versucht die malende Musik wiederzugeben. Leuchtet in der ersten Szene von Wagners „Ring" zum ersten Male das Rheingold auf, so wird sein Erglänzen gleichzeitig durch das Ertönen einer melodisch aufsteigenden Fanfare im helleuchtenden Klang der Trompete begleitet. Dieses strahlende Grundthema läßt dann, so oft es im Verlaufe des großen Werkes erklingt, das helle, glänzende Gold des Rheines vor unserer Phantasie erstehen. Ähnlich läßt Beethoven zu den Worten der Leonoren-Arie „... so leuchtet mir ein Farbenbogen, der hell auf dunklen Wolken ruht" einen farbenreichen Dreiklang der Holzbläser piano aufleuchten, der die genannten Worte um so eindringlicher malt, als bis dahin nur die Streichinstrumente im Orchester geherrscht hatten. Ist in den ebengenannten zwei Beispielen die Analogie: helleuchtendes Sehbild — helleuchtendes Klangbild durchaus überzeugend, so ist es demgegenüber sehr gewagt, auch bestimmte

[2] Vereinzelt sucht die musikalische Malerei über derartige optisch-musikalische Bilder hinaus auch noch das Tastgefühl zu veranschaulichen. So wird am Schlusse des ersten „Siegfried"-Aktes der „harte Stahl" gar nicht uneben durch den im Stakkato noch verstärkten harten, kalten Klang einer fast durchweg auf einem Tone verharrenden Wendung der Posaunen und Baßtrompeten (im piano) charakterisiert.

einzelne Farben durch Klänge wiedergeben zu wollen. Wie Richard Strauß in seiner Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre berichtet, hat er bei Tristans Rede an Brangäne in „Wo dort die grünen Fluren dem Blick noch blau sich färben" bei dem Worte „blau" stets die optische Empfindung der blauen Farbe. Es ist wohl auch kein Zweifel, daß Wagner dies beabsichtigt hat, denn er gibt dem Worte „blau" eine völlig tonikafremde Harmonie. Interessant ist, daß Strauß selber in einem seiner Lieder, „Traum durch die Dämmerung", dieselbe Farbe harmonisch zu veranschaulichen sucht. Am Schlusse des Liedes, bei den Worten „... in ein mildes blaues Licht", moduliert die Harmonie auf „blaues" von der Tonika-E-dur nach dem Quartsextakkord von D-dur (erste Silbe) und den Dominantseptakkord von F-dur (zweite Silbe), um dann bei „Licht" wieder in die Tonika zurückzukommen. Auch der weit konservativere Brahms macht ganz dasselbe, wenn er in der zweiten Strophe seiner „Feldeinsamkeit" bei „die schönen weißen Wolken ziehn dahin durchs tiefe Blau..." plötzlich zu „Blau" von F-dur nach Des-dur moduliert. Also auch hier ist es die blaue Farbe, die den Komponisten zu malerischer Charakterisierung anregte. Ähnlich dem empfindet der Verfasser dieser Zeilen einmal beim Hören eines einzigen Akkordes geradezu ein Gefühl der Zeit: bei dem Worte „fern" zu Anfang der Leonoren-Arie (bei der Wiederholung dieses Wortes) im „Fidelio". Beim hierzu erklingenden Sextakkord hat er immer das zwingende Gefühl der Ferne.

Die letztgenannten Malereien, die Versuche einer musikalischen Wiedergabe bestimmter Farben, bedienten sich nicht mehr der Mittel der Melodie, Rhythmik oder Dynamik, sondern der Harmonik und — in den Beispielen aus „Rheingold" und „Fidelio" — der Klangfarbe. Dies soll uns zu einer kurzen Betrachtung der Funktion dieser beiden Elemente der Musik in der Tonmalerei führen. In der die Harmonik verwertenden Malerei ist allgemein zunächst bemerkenswert, daß unangenehme, quälende Gefühle durch scharfe Dissonanzen, nicht selten durch einen einzigen Akkord geschildert werden. So erhalten z. B. in Belmontes B-dur-Arie („Entführung" Nr. 15) das Wort „Schmerz" und im Gesang Taminos und Paminas mit den Geharnischten („Zauberflöte", zweites Finale) die düstere „Nacht" einen akzentuierten verminderten Septakkord im Orchester. Typisch und beinahe selbstverständlich ist, daß Nacht und Dunkelheit sich häufig auch durch Moll in tieferer Lage ausgedrückt findet. Demgegenüber steht dann der bildhafte Ausdruck der Helligkeit, des Lichtes in leuchtendem Dur höherer Tonlage. Beispiele hierfür: „Die düstre Nacht verscheucht den Strahl der Sonne" im Priesterchor der „Zauberflöte" (Nr. 18). Weiterhin: „Und es ward Licht!" (Haydns „Schöpfung") und Brünnhildens „Heil dir, Sonne!" („Siegfried" III) in leuchtendem C-dur-Dreiklang; in demselben Akte des „Siegfried" die Aufhellung bei „Sieh, sonnenhell leuchtet der Tag!" mit dem Dreiklang (Quartsextakkordwirkung bei „sonnenhell"). Nicht nur die Reinheit des „Lichts", sondern die Reinheit überhaupt wird sehr häufig durch den Dreiklang in Dur musikalisch symbolisiert, eine echt deutsche Symbolik. So im Gebet des Königs („Lohengrin" I): „Des Reinen Arm gib Heldenkraft, des Falschen Stärke sei erschlafft." Auf „Reinen" ein Dreiklang, auf „Falschen" eine Dissonanz. In König Markes großer Rede („Tristan" II) erhält die Tugend den reinen, stark akzentuierten Dreiklang („Wohin ist Tugend nun entflohn...?").

In diesem Zusammenhange möge darauf aufmerksam gemacht sein, daß die Heldenmotive Wagners in ihrem wesentlichen Teil Dreiklangsmelodik zeigen. So Siegfrieds zum ersten Male im dritten Akt der „Walküre" bei Brünnhildens Worten „Den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß" erscheinendes Thema in den markanten Tönen seiner ersten Hälfte. So auch sein Hornruf in den charakteristischen Anfangsnoten und sein daraus gebildetes, erstmals in der zweiten Szene der „Götterdämmerung" auftretendes apotheosenhaftes Heldenthema. Auch die Themen Lohengrins und Walthers in den „Meistersingern", sowohl des letzteren ritterliches wie auch das zu Anfang der dritten Preisliedstrophe („Sei euch vertraut...") erklingende zeigen bei ihrem Beginn eine Dreiklangsfolge. Die stolze Fanfare des Königs im „Lohengrin" aber bewegt sich durchweg in Dreiklängen. Ebenso bringen die ersten sechs Noten des hellen, fanfarenartigen Parsifal-Motivs die Töne des Dreiklangs. Alle Dreiklänge der soeben genannten Heldenthemen waren solche in Dur. Das Thema aber, mit dem Wagner Siegmund, den leidgestählten Vater Siegfrieds, musikalisch charakterisiert, ist in seinem Hauptteil auf dem Dreiklang in Moll aufgebaut. Auch das düstre Thema Hundings, der durchaus eine Heldennatur ist, enthält — denen der sonnigen Helden entgegengesetzt — seinem Charakter entsprechend die Töne des Molldreiklangs (f, as, c).

Um zur Malerei durch einzelne Harmonien zurückzukehren, so ist wohl jedem Musikfreunde bekannt, daß zuweilen schon ein einziger Akkord von großer Wirkung des Ausdrucks sein kann. Das Wunderbare der Musik ist hier, daß so manche Harmonien unser Fühlen in ganz bestimmter Richtung beeinflussen, wie wir dies bereits in den oben angeführten Beispielen sahen. Da gibt es für den

feiner Hörenden Akkorde heldischen Klangs, ferner erhabene, schmerzliche, sehnsüchtige, beruhigende und so weiter. Mit Recht sagte der große Harmoniker Wagner einmal, im Waldweben des „Siegfried" hätten gewisse pathetische Akkorde gar nicht vorkommen dürfen, und in der Abendmahlszene des „Parsifal" änderte er noch mehrere Harmonien, weil, wie er sagte, „ein fremder Geist" hineinklang. Auf diesem ganzen Gebiete der Harmonik befinden wir uns an der schwer bestimmbaren Grenze zwischen rein musikalischem und charakterisierend-tonmalerischem Ausdruck.

★

Was die Klangfarbe einzelner Instrumente und das Klangbild ganzer Instrumentalgruppen hinsichtlich ihrer charakterisierenden, tonmalerischen Wirkung betrifft, so ist jedem Musikhörer diese Tatsache bekannt. Manche Instrumente sind für uns eng mit gewissen Vorstellungen verbunden. Die Leuchtkraft der Trompete und ihre Fähigkeit der Erweckung kriegerischer, heldenhafter Bilder wurde bereits erwähnt. — Der Klang der Schalmei ruft im Hörer das Bild des Hirten, des ländlichen Friedens wach. Wenn also Beethoven in seiner Pastorale nach dem Gewitter die Melodie einer Schalmei ertönen läßt, so würden wir uns seine künstlerischen Absichten auch dann zu deuten wissen, wenn uns die erklärende Überschrift, die er diesem Teil seines Werkes gab, nicht bekannt wäre. — Der Ton der Hörner erweckt in uns das Bild von Jägern, Jagd und Wald. Beispiele hierfür sind in reichem Maße bekannt. Einen hübschen tonmalerischen Scherz erlaubt sich Mozart einmal am Schluß von Figaros Eifersuchtsarie, als dieser, nachdem er von der Falschheit der Frauen gesprochen, mit den Worten schließt: „Das Weitre, das Weitre verschweig' ich, doch weiß es, doch weiß es die Welt." Hierzu läßt Mozart vielsagend erst leise, dann forte die Hörner in einer lustigen Fanfare ertönen. Nicht der Klang, sondern das Instrument selbst bildet hier die Gedankenbrücke zu der anderen Bedeutung seiner Wortbezeichnung.

Die tonmalerische Wirkung eines größeren Klangbildes als Ganzes zeigt sich ebenso interessant wie schön und überzeugend in der Darstellung der Sphärenwelt und des mystisch Fernen mittels feiner, durchsichtiger Klänge in hoher Tonlage. Man denke an den von den hohen Violinen in langanhaltendem Akkord gewobenen „Heiligenschein" Jesu und der Engel in den Oratorien Bachs. Auch an die von wundersamer Mystik erfüllte Stelle bei Beethoven: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen." Am bekanntesten aber ist von dieser Art Malerei vielleicht die Schilderung der Welt des Grals in Wagners „Lohengrin", die sich uns sogleich mit den zauberischen Violinakkorden in höchster Lage zu Beginn des Orchestervorspiels zu diesem Werke ahnungsvoll erschließt. Etwas anders geartet ist die tonmalerische Verwendung großer Klanggruppen, meist des vollen Orchesters, mittels allgemein bekannter Assoziationen. Sie geschieht, um zwei Beispiele zu nennen, im Schlußteil von Figaros Arie „Dort vergiß leises Flehn" wie in Beethovens Missa solemnis. In der Arie malt der militärische Marsch die Freuden des von Figaro dem jungen Cherubin ein wenig spöttisch geschilderten Soldatenlebens, die Worte des Sängers wirkungsvoll unterstützend. Im „Dona nobis pacem" von Beethovens Missa solemnis wird der Einbruch des den Frieden bedrohenden Feindes, für den Hörer zunächst überraschend, durch einen kraftvollen, Trompeten und Pauken benutzenden Orchestersatz gemalt.

Die Musikästhetik des in seiner ersten Hälfte rationalistischen 18. Jahrhunderts und des 19. in seinem ersten Drittel hat die Frage der charakterisierenden Musik und die eng mit dieser zusammenhängenden Tonmalerei immer wieder ausführlich erörtert. Unter so manchen merkwürdigen Begründungen und Ablehnungen dieser Musikart in jener Epoche findet sich auch mehrfach eine Anschauung, die dem Wesen der Musik als irrationaler Kunst entspricht und damit in hohem Grade allgemeine Gültigkeit verdient. Unsere Zeit, die immer mehr — die wachsende Erkenntnis des Schaffens Bruckners zeigt dies — den irrationalen Charakter der Musik erkennt, steht dieser vereinzelt schon früher geäußerten Auffassung der charakterisierenden, malenden Tonkunst sehr nahe. So erklärte der Musikschriftsteller St. Schütze 1830 in einem Zeitschriftenartikel, daß die Tonmalerei nicht völlig zu verwerfen, aber nur dann zulässig sei, wenn der als Vorstellung aufgefaßte Ton Ausdruck des Gefühls werden könne. Diese Auffassung sagt im Grunde ganz dasselbe, was kein Geringerer als Goethe schon früher seinem Freunde Zelter gegenüber brieflich ausgesprochen hatte. Am 2. Mai 1820 schreibt der Dichter dem Komponisten in Berlin: „Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche Du auch ausübst, es kommt darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angibt; in der Einbildungskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht, wie sie dazu kommt." Töne durch Töne zu malen, findet Goethe „detestabel". — Wenn der soeben zitierte Schütze dann weiterhin erklärt, die musikalische Malerei solle nicht nur äußere Erscheinungen objektiv nach-

bilden, sondern deren Eindruck wiedergeben, so berührt er sich auch hierin mit Goethe[3]).

Als ein junger Komponist den Dichter einmal (1818) fragte, was nach seiner Meinung durch Tonmalerei geschildert werden dürfe, erwiderte Goethe: „Auf Ihre Frage, was der Musiker malen dürfe? wage ich mit einem Paradox zu antworten: Nichts und alles. Nichts, wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er nachahmen, aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen, ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir vollkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu brauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht." Also auch hier wird von Goethe die gefühlsmäßige Wirkung der malenden Musik gefordert. Treffend formuliert Zelter diese Forderung in seinem Brief an Goethe vom 9. Juni 1820: „Tonmalerei als Stimmungsmalerei mit innerer Beseelung."

Haben nun aber unsere Meister ihre höher zu bewertenden Tonmalereien nicht auch auf eine solche Wirkung hin geschaffen? Bei den kleineren Malereien unserer Meister — die in den obigen Beispielen mitgeteilten waren zum größten Teil solche — handelt es sich, mögen sie nun mehr oder weniger realistisch gehalten sein, mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen um Bilder, die in Lied, Oper und Oratorium schnell vorübergehen, also Episode bleiben oder gar, wie nicht selten bei Mozart, nur als Ornament wirken, um Bilder demnach, die sich dem Fluß der Musik zumeist ungezwungen einfügen und zuweilen zunächst gar nicht als Tonmalereien erkannt werden. Letzteres aber trifft besonders, wie wir bereits sahen, auf die Art der kleineren Malereien zu, die, wie vor allem bei Bach und Schubert (Schweitzer stellt Schubert als Maler für die Phantasie treffend an die Seite Bachs), zu ausgesprochenen Motiven und damit zu echter Musik, zum Melos werden. Wo ein großer Meister aber hier und da einmal allzu realistisch malte, so distanzierte er sich später hiervon. So erklärte Beethoven das an sich reizende kleine Konzert der Vögel am Schlusse des zweiten Satzes der Pastorale für einen „Scherz", und sein großes, sogar Kanonenschüsse nachahmendes Tongemälde „Die Schlacht bei Vittoria" nannte er nach den erfolgreichen Wiener Aufführungen eine „Dummheit". Haydn aber nahm die bekannten Kleinmalereien der Natur nur ungern in seine „Jahreszeiten" auf. So strich er bei Fertigstellung des Klavierauszugs die Nachahmung des Fröschequakens und nannte in einem Briefe an seinen Verleger diese „Imitation eines Frosches" einen ihm aufgedrungenen „französischen Quark" und einen „elenden Gedanken".

Arnold Schering, der verdienstvolle, durch seine sehr subjektiven Beethoven-Deutungen heute vielgenannte Musikforscher, ist gegenwärtig wohl der stärkste Verteidiger der nachahmenden Musik und damit der Tonmalerei. Er erklärt, daß schon die großen Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts, wie Diderot, Rameau, Rousseau u. a., sich darüber einig gewesen seien, daß „eine Musik, die über bloßen Ohrenkitzel hinaus will, nicht aus sich heraus entstehen kann, sondern Anlehnung an die Sprache (Poesie) oder an die Natur (äußere Welt und Welt der Affekte) suchen muß". Eine gefühlsmäßige Auffassung der malenden Musik anstatt der früheren mehr rationalistischen lehnt Schering ab; die malende Musik nicht wie im 17. und 18. Jahrhundert als berechtigte Naturschilderung gelten zu lassen, sondern nur als Gefühlsmusik anzuerkennen, bezeichnet er als romantisch. Er spricht jedoch dann wieder von dem „Tonmaler in höherem Sinne" und kommt damit unserer bereits oben geäußerten, durch Worte Goethes u. a. bekräftigten Anschauung nahe. Doch wie dem nun auch sei, wir sind heute geneigt, dem berühmten Worte Beethovens, das er über seine programmatische Pastoralsinfonie, mit der er zum ersten Male in großem Stile den Boden der Romantik betrat, setzte und das in prägnanter, geradezu klassischer Art die Aufgabe der Tonmalerei bezeichnet, ihr Gebiet begrenzt, allgemeine Gültigkeit zuzusprechen. Wir sehen heute mehr als vielleicht je zuvor in jeder Musik, auch in der reinen Instrumentalmusik, ein Erlebnis der Seele, und zwar nicht nur in der Musik unserer und der vorhergehenden romantischen Zeit, sondern ebenso in der früherer Epochen. Wir suchen, hierin vielleicht anders empfindend als die Hörer eines früheren, mehr rationalistischen Zeitalters, auch in den tonmalerisch gearteten Bereichen der Musik, besonders in den größeren Tonbildern, in erster Linie eine Wirkung auf unser Gefühl — diese Auffassung datiert schon seit Beethoven und Weber, ja wohl schon seit Mozart. In der älteren Musik zeigen die Tonmalereien eine Haltung mehr objektiver, beobachtender, betrachtender Art des Schaffenden der Natur gegenüber. Das wärmere, mehr gefühlshafte Verhältnis zur Natur dann in

[3]) Die obigen Äußerungen von Schütz und Goethe finden sich auch in dem Buche „Die musikalische Nachahmungsästhetik von 1700—1850" von W. Serauky zitiert.

der Romantikerzeit aber kam nicht als etwas völlig Neues, es war nur längere Zeit verschüttet. Rousseaus Ideen („Zurück zur Natur!") mögen gewiß einen Anteil an der neuerwachten Naturliebe haben. Aber schon die alten deutschen Volkslieder, in denen die Natur so oft in innigen Worten und Tönen besungen und zur Vertrauten von Freud und Leid gemacht wird, zeigen uns dieses Gefühl; auch in Werken älterer Meister bricht dieses deutsche Naturempfinden, das durchaus romantisch geartet ist, in der Zwischenzeit immer wieder durch.

Richard Wagner aber, der der Welt eine ganz neue Art der Musik schenkte und Hörer wie Schaffende bis heute unter seinen Willen zwingt, war im Grunde kein Freund der Tonmalerei, was zunächst merkwürdig klingen mag. In dem für sein Schaffen als Musikdramatiker seit dem „Lohengrin" grundlegenden Buche „Oper und Drama" schreibt er, daß in der Instrumentalmusik die reine Tonmalerei, da diese sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wende, den Ausdruck der Musik empfindlich erkältet habe; dies zeige der Eindruck, den eine Orchesterkomposition Mendelssohns oder gar Berlioz' nach einem Beethovenschen Tonstücke mache. Wagner, der in Briefen und Schriften immer wieder betont, daß es stets sein Ziel sei, alles Begriffliche des Wortes in seinen dramatischen Dichtungen durch die Musik in Gefühl zu wandeln, erklärt dann in seinem soeben genannten Buche weiter, die Tonmalerei habe das sinnliche (anschauliche) Vermögen der Instrumentalsprache gewiß ungemein gesteigert und bereichert. Dieses Vermögen könne jedoch ins Unermeßliche gesteigert und seinem Ausdruck zugleich das Erkältende völlig benommen werden, wenn der Tonmaler statt an die Phantasie sich wieder an das Gefühl wenden dürfe. Dies sei möglich, wenn ihm hierfür ein sichtbares Bild aus dem Natur- oder Menschenleben gegeben werde: auf der Bühne des musikalischen Dramas.

Wir sehen, daß sich Wagner in diesen Anschauungen sehr eng mit Goethe berührt, der die objektive Tonmalerei ablehnte und nur die gefühlsmäßige musikalische Stimmungsschilderung gelten ließ. In Goethes Zeit mit der beginnenden Romantik erschien ja die gefühlsmäßige Malerei, die Stimmungsmalerei in der Musik. Vereinzelt aber finden wir bereits früher in der deutschen Musik Tonbilder, Stimmungsbilder von romantischer Färbung. So in dem schönen Baßrezitativ „Am Abend, da es kühle war" in Bachs Matthäus-Passion (1729), wo die leisen Streichinstrumente so wundersam die Abendstimmung malen, so auch einmal ähnlich in Händels „Messias". Das erste romantisch geartete Stimmungsbild in der deutschen Oper dürfte die poesievolle Szene des Eintritts des Orpheus in das Elysium in Glucks „Orpheus und Eurydike" (1762) sein. Das verhaltene Singen der Vögel (in den Flöten), das leise Murmeln der Lüfte (durch die Sechzehntelfiguren der Geigen gemalt), dazwischen eine innige, beseeligte Melodie der Oboen, zu der dann Orpheus' Gesang hinzutritt: es ist ein bezauberndes Tonbild, echt deutsche Musik. Ähnlich ist auch in desselben Meisters „Armida" die Naturstimmung in Armidas Zaubergarten geschildert. Ebenso bringt Mozart, und zwar gerade in einer seiner italienischen Opern, in „Cosi fan tutte", ein durchaus romantisch anmutendes Stück, das von bestrickendem Wohllaut erfüllte Terzett „Weht leiser, ihr Winde, sanft schaukle die Welle!" Seine das leise Murmeln der Wellen und Winde malenden, von einem traulichen Gefühl beseelten Terzenketten der Violinen sind weit entfernt von den zu formelhaften Typen gewordenen rationalistischen Tonmalereien der italienischen Oper, besonders der Buffa seiner Zeit. Mozarts Tonbild stimmt übrigens in seinem leisen Weben der Geigen fast wörtlich mit den Violinfiguren von Wagners Waldweben im „Siegfried" überein, mit dem es sogar die Tonart E-dur gemeinsam hat! In Wagners großen musikalischen Bildern wird die Tonmalerei dann mehr als ein halbes Jahrhundert später am schönsten und überzeugendsten zu Kunst der Stimmung, zu beseelter Naturschilderung, zu seelischer Darstellung, so, wie es der Meister in seinem Buche „Oper und Drama" als Ziel des Tonmalers bezeichnet hatte.

In diesen Tonbildern zeigt sich Wagner eng mit Beethovens Auffassung „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" verwandt. Schweitzer trennt mit Recht den Gefühlsmaler Wagner von den für die Phantasie malenden Meistern Bach und Schubert. Wie durchaus gefühlsmäßig, als Element der Stimmung Wagner die Tonmalerei wirken läßt, offenbart die soeben bereits erwähnte Waldszene im „Siegfried", ein Bild beseelter Natur in der Musik, wie es nur ein Deutscher schaffen konnte. Auch der Feuerzauber der „Walküre" ist kein bloßes Tongemälde, sondern in seiner allmählichen Abdämpfung ein Bild der schließlichen Beruhigung des „furchtbaren Sturms der Elemente und der Herzen", wie Wagner den Inhalt dieses Werkes in einem Briefe an Liszt bezeichnete, der Beruhigung vor allem in der Seele des Gottes. So ist ferner auch im „Rheingold" das nach dem reinigenden Gewitter sich auch in der Musik emporwölbende Bild des Regenbogens, das zu einem kleinen Satz ausgesponnen wird, nicht allein Darstellung einer äußeren Erscheinung, sondern mehr noch musikalisches

Abbild, Symbol eines psychischen Geschehens. Die stolz und sicher aufsteigende, immer höher emporwachsende Melodie ist Ausdruck der sich nach dem Verschwinden Alberichs und Fafners befreit fühlenden Seelen der Götter, die nun frohen Empfindens die neue Burg Walhall betreten können; darum kehrt die Regenbogenmelodie, machtvoll gesteigert, von Trompetenfanfaren durchleuchtet, von flimmernden Geigen umglitzert, von Harfen umrauscht, als Apotheose auch am Schluß des „Rheingold" wieder. All diese musikalischen Bilder sind keine rein gegenständlichen Schilderungen, sondern zugleich Ausdruck seelischer Stimmungen, innerer Vorgänge. Sie sind, wie häufig bei Bach und Schubert, nur in anderer Art, völlig zu Musik geworden, zu einer Musik, die durch sich selbst auf den Hörer wirkt. Der überall auf Verinnerlichung zielende deutsche Kunstgeist hat damit ein Mittel des musikalischen Ausdrucks dem Bezirk des mehr Verstandesmäßigen enthoben und dem des Gefühlshaften, dem eigentlichen, wahren Wesen der Musik zugeführt.

Der Tonmaler im edelsten, d. h. musikalischsten Sinne deutet das von ihm dargestellte Objekt nicht allein nur an, er stilisiert es nicht nur mehr oder weniger: er erhebt seine Schilderung vielmehr in eine höhere Sphäre, in die Welt des Gefühls und der echten Musikempfindung. Auch für das Gebiet der Tonmalerei hat das Wort Schillers Geltung: „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen."

Unbekannte Klavierbagatellen Beethovens

Von Willy Heß, Winterthur (Schweiz)

Schon der 1888 herausgekommene Supplementband zur Gesamtausgabe von Beethovens Werken brachte eine Reihe damals ungedruckter Klavierstücke, von denen namentlich die sechs Ekossaisen und das kleine Albumblatt für Elise bekanntgeworden sind. Aber auch die anderen Werke dieses Supplementbandes verdienten es, ihrer Vergessenheit entrissen zu werden, namentlich die beiden abgeklärt schönen Walzer in D und Es, die aus Beethovens letzten Lebensjahren stammen und in ihrer Einfachheit alle Züge des letzten Beethoven aufweisen. Und wie reich an typisch Beethovenschen Modulationen ist das kleine Stück in B! Gerade zu Studienzwecken des sich heranbildenden Pianisten wären hier noch manche Schätze zu heben.

Außer den in der Gesamtausgabe gedruckten Werken gibt es nun noch eine Reihe weitere, teils in anderen Ausgaben erschienene, teils völlig ungedruckte Klavierbagatellen Beethovens. Vor allem ist hier das im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1899 neu herausgegebene kleine Rondo in C zu nennen, ein entzückendes kleines Werk, das ungefähr zu gleicher Zeit wie das A-dur-Rondo (Gesamtausgabe Nr. 196) entstand. Er erschien erstmals in Boßlers „Blumenlese für Klavierliebhaber", Speyer 1783, aber ohne Beethovens Namen, was wohl der Grund war, weshalb es nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen wurde. Die Echtheit ist aber zweifellos festgestellt. Es ist auch durch die Veröffentlichung „Musikgeschichtliches" von Gustav Lange (Berlin 1910, R. Gärtners Verlagsbuchhandlung) zugänglich gemacht worden, doch wäre seine Aufnahme in eine praktische Ausgabe der Bagatellen Beethovens sehr wünschenswert.

Weitere Klavierstücke aus der Frühzeit Beethovens hat der französische Mozart-Forscher George de St. Foix zutage gefördert. Von diesen ist das Rondo in B-dur ein wahres Kleinod. Es zählt 265 Takte und hat die typische Rondoform m n m o m, wobei jeder dieser Teile wiederum reich weiter gegliedert ist. Kleiner, aber keineswegs weniger bedeutend sind drei vierhändige Stücke. Das erste, eine entzückende Gavotte in F, atmet durchaus Mozartschen Geist, und man begreift es gut, daß diese Werke lange Zeit als Kompositionen Mozarts galten. Daß die Werke tatsächlich Kompositionen Beethovens sind, erhellte erst daraus, daß sich in der gleichen Sammlung (Autographen im Britischen Museum) ein Orchestermenuett befand, das sich als identisch mit Nr. 1 der zwölf Menuette herausstellte, welche A. von Perger 1872 in Stimmen in der Wiener Staatsbibliothek feststellte und deren Echtheit erwiesen ist. Die kleine Gavotte könnte namentlich Schülern der Unterstufe große Freude bereiten. Ein Allegro in B bietet etwa die gleichen technischen Nüsse zu knacken wie die bekannte Sonate Op. 6. Ich halte diese beiden Stücke für wertvoller als die drei Märsche Op. 45. Das dritte, ein Trauermarsch in c, scheidet für den praktischen Gebrauch aus, da es nur als Torso vorliegt.

Diese drei vierhändigen Stücke mit dem vorhin erwähnten Rondo und einem ebenfalls unbekannten Trio in zwei Sätzen für Klavier, Violine und Violoncello in D hat G. de St. Foix als Band 2 der „Publications de la Société Française de musi-

cologie" zum ersten Male veröffentlicht. Als positiv muß gebucht werden, daß die vierhändigen Stücke in Partitur gedruckt sind. Weniger positiv ist der teure Preis des Bandes, der einer allgemeinen Verbreitung im Wege steht.

Zwei kleine Stücke, ein Sonatensatz und ein Allegretto aus der früheren Bonner Zeit, die der Jude Leopold Schmidt in „Beethovens Briefe" 1908 faksimilierte, haben nur historischen Wert, überdies ist ihre Echtheit nicht einmal sicher festgestellt, denn es könnte sich sehr wohl um Abschriften handeln, die Beethoven für seinen Freund Wegeler anfertigte. Schmidt schreibt nämlich: „Rühren die Kompositionen von Beethoven selbst her, so würden sie zu den frühesten, noch unbeholfenen und schüchternen Versuchen zu rechnen sein. Vielleicht sind es aber nur Kopien und ist Franz Wegelers handschriftliche Bemerkung ‚Für mich von Beethoven geschrieben und bezeichnet' (nämlich mit Fingersatz) dahin aufzufassen." Gegen eine fremde Autorschaft spricht aber der Umstand, daß bei einem dritten Stück das Original angegeben ist, nämlich bei Schubarts damals vielgesungenem Kaplied. Es scheint also doch, daß Beethoven die Abschrift eines fremden Werkes als solche bezeichnete, wir also in den beiden ersten Stücken Werke von ihm vermuten dürfen.

Auch das kleine Stammbuchblatt für den Geiger Boucher (gedruckt in Frimmels „Beethoven" sowie in der „Revue internationale de musique", 1898) scheidet von vornherein aus der Reihe der lebensfähigen Werke Beethovens aus. Es scheint übrigens dem Satz nach eher für zwei Geigen bestimmt als für Klavier.

Dagegen ist eine andere Stammbuchkomposition, ein für F. Piringer am 18. Februar 1821 komponiertes Allegretto in h-moll, zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen. Es ist streng polyphon dreistimmig, der Mittelteil (Dur) vierstimmig-akkordisch. Seine innere Verwandtschaft mit den Bagatellen Op. 119 ist nicht zu verkennen. Nach seinem Erstdruck in Kobitscheks „Deutscher Kunst- und Musikzeitung" (Wien 1893, Heft 6) blieb es vergessen und verschollen, bis ich es in den „Schweizerischen musikpädagogischen Blättern" (Jahrgang 19, Nr. 23) neu herausgab. Wie vielleicht kein zweites würde gerade dieses Werk eine Aufnahme in eine praktische Ausgabe rechtfertigen.

Für den im Jahre 1821 erschienenen dritten Teil der „Wiener Klavierschule" von F. Starke hat Beethoven mehrere Bagatellen komponiert, von denen fünf als Op. 119 Nr. 7—11 bekanntgeworden sind. Das letzte der für die Klavierschule geschriebenen Werke ist ein kleines Konzertfinale, bearbeitet von Beethoven selber nach dem C-dur-Teil des Finales des c-moll-Konzertes. Es blieb unbeachtet, auch eine neuerliche Veröffentlichung im „Merker" 1921 hat es seiner Vergessenheit nicht entreißen können. Zu groß war der Schatten, den das originale Finale des c-moll-Konzertes über das kleine Stück breitete.

Zwölf deutsche Tänze. Die „Schweiz. musikpäd. Blätter" berichten in Nr. 12 (1936): „Auf dem Musikfest in Stolp ist ein bisher unbekanntes Klavierwerk Beethovens ‚Zwölf deutsche Tänze' uraufgeführt worden. Das in der Musikabteilung der Wiener Staatsbibliothek vorgefundene Manuskript, das auf seine Echtheit geprüft wurde, ist nunmehr der Öffentlichkeit übergeben worden." Nähere Angaben fehlen mir zur Zeit, doch ist es sehr wahrscheinlich, daß es sich hier um einen Klavierauszug Beethovens zu einer verlorengegangenen Serie Orchestertänze handelt. Deutsche Tänze und Menuette wurden damals allgemein, wenigstens wenn es sich um ganze Zyklen handelte, für kleines Orchester geschrieben und im Klavierauszug veröffentlicht. Wir werden unten auch in Beethovens Schaffen solche Beispiele finden.

Entwurf zu zwei „Deutschen". Vergleiche M. Unger: „Von ungedruckter Musik Beethovens", Zeitschrift für Musik, Nov. 1935, Seite 1194. Die fast fertigen Werke befinden sich in einem Skizzenbuche zur siebenten und achten Sinfonie. Ungedruckt.

Allemande. Autograph in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums. Ungedruckt. Der Mittelteil des ziemlich langen und interessanten Stückes fehlt leider, so daß eine praktische Verwendung nicht in Frage kommen kann.

Allegretto c-moll. Von dem in der Gesamtausgabe Serie 25, Nr. 299 erschienenen Stücke befindet sich in der Preuß. Staatsbibliothek autograph eine andere Fassung, die gegenüber dem gedruckten Stücke wesentliche Abweichungen aufweist.

Im Verlag Diabelli & Co. wurde den Bagatellen Op. 119 eine zwölfte Nummer beigefügt, ein nach dem Liede „An Laura" bearbeitetes Klavierstück. Ob diese Bearbeitung aber von Beethoven stammt, ist sehr fraglich, und jedenfalls gehört sie nicht in die obige Sammlung.

Unter Nr. 268 des Thayerschen chronologischen Verzeichnisses der Werke Beethovens ist das Thema einer Klaviersonate mitgeteilt, die angeblich als Nr. 15 bei Mollo in Wien erschien. Von dieser Sonate hat sich bisher keine Spur gefunden.

Noch ist Nr. 295 desselben Verzeichnisses zu erwähnen: ein Walzer, betitelt „Glaube, Hoffnung und Liebe". Er erschien bei Kranz in Berlin,

ebenso in England bei Boosey als „Beethovens adieu to the piano". Ich halte dieses Stück für ein untergeschobenes Werk.

Fünf ungedruckte Kadenzen zu Klavierkonzerten. Über vier davon hat Max Unger bereits in seiner obenerwähnten Arbeit „Von ungedruckter Musik Beethovens" berichtet. Fassen wir kurz zusammen:

a) Eine Kadenz zum ersten Satz des G-dur-Konzertes.
b) Überleitung „senza misura" zum Rondo desselben Werkes.
c) Eine sehr kurze Kadenz zu demselben Satze.
d) Eine Überleitung im Rondo des von Beethoven für Klavier übertragenen Violinkonzertes. Sie gehört zum 92. Takt des Satzes.
e) Eine weitere Kadenz zu diesem für Klavier übertragenen Rondo wird Max Unger demnächst veröffentlichen.

Und nun noch ein Überblick über die von Beethoven selbst hergestellten Klavierauszüge eigener Werke. Bis heute lassen sich feststellen:

1. Sechs ländrische Tänze D-dur. Gesamtausgabe Serie 18, Nr. 197. Identisch mit denen für zwei Violinen und Baß, Serie 25, Nr. 291. Der Klavierauszug erschien zuerst 1802 bei Artaria in Wien.

2. Sieben ländrische Tänze für Klavier, D-dur. Gesamtausgabe Serie 18, Nr. 198. Dem Satze nach sind diese Tänze zweifellos ebenfalls ursprünglich für zwei Violinen und Baß geschrieben worden, wenngleich sich bis heute keine Partitur auffinden ließ. Sie erschienen in der Klavierfassung erstmals um 1799 bei Artaria.

3.—4. 12 deutsche Tänze und 12 Menuette für Orchester. Gesamtausgabe Serie 2, Nr. 16 und 17. Sie erschienen im Klavierauszug („Vom Herrn Verfasser selbst verfertigt") bei Artaria 1795 und sind später in die Ausgabe Litolff der Klavierbagatellen Beethovens aufgenommen worden, doch vermag ich nicht zu sagen, ob dabei noch Abänderungen im Satze vorgenommen wurden. In die Gesamtausgabe wurde der Klavierauszug nicht aufgenommen.

5. „12 Deutsche im Klavierauszug, welche im K. K. kleinen Redoutensaale aufgeführt worden sind." So lautet der Titel einer schönen, von Beethoven revidierten Abschrift aus der ehemaligen Artariasammlung, die sich heute im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek befindet. Das Werk, dessen Partitur bis heute verschollen blieb, wurde von O. E. Deutsch 1929 im Verlag Strache (Wien) erstmalig herausgegeben. Der Klavierauszug kann sehr wohl von Beethoven selber stammen.

6. Von den 12 Contretänzen für Orchester (Gesamtausgabe Serie 2, Nr. 17a) erschienen Nr. 8, 7, 4, 10, 9 und 1 im Klavierauszug bei Mollo in Wien. Der Wiederabdruck in der Litolffschen Ausgabe der Klavierbagatellen weicht nur in Kleinigkeiten von der in Berlin befindlichen, von Beethoven revidierten Abschrift ab. Jene Abschrift (Ms. Artaria Nr. 140) enthält neben diesen sechs Tänzen noch drei weitere Klavierauszüge derselben Sammlung, nämlich Nr. 2, 5 und 12, die ungedruckt blieben. Auch hier ist die Frage aufzuwerfen, ob der Auszug von Beethoven selber stammt.

7. Menuett As-dur für Streichquartett. Autograph von Partitur und Klavierauszug in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums. Beide Fassungen sind noch ungedruckt.

8. 6 Menuette für Klavier. Gesamtausgabe Serie 18, Nr. 194. Sie erschienen 1796 bei Artaria. Hierzu bemerkt Dr. Sonnleithner (vgl. Thayers Verzeichnis unter Nr. 292): „Diese sechs Menuette sind zwar bei Artaria nur für Klavier erschienen, aber aus dem Satze selbst und der Bezeichnung ‚2. Teil' ist es höchst wahrscheinlich, daß sie für das Orchester komponiert wurden." Wir hätten also auch hier wieder den Fall, daß eine Serie Tänze nur im Klavierauszug überliefert wurde. Welches wäre nun aber der erste Teil dieser Sammlung? G. Kinsky veröffentlichte 1933 bei Schotts Söhne in Mainz sechs Menuette für zwei Violinen und Baß, deren abschriftliche Stimmen zur Artariasammlung gehörten. Die Ähnlichkeit dieser Menuette mit denjenigen für Klavier ist frappant, und es ist sehr wohl möglich, daß von einem Zyklus von 12 Menuetten für zwei Violinen und Baß der erste Teil nur in jenen Stimmen, der zweite aber nur in Beethovens Klavierauszug auf uns gekommen ist. Es ist zu hoffen, daß weitere Funde hier noch Klarheit schaffen werden.

9. Marsch in B für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte. Gesamtausgabe Serie 25, Nr. 292. Beethoven hat diesen Marsch (der Handschrift nach zu urteilen, ziemlich gleichzeitig mit der Niederschrift der Partitur) auch für Klavier gesetzt. Die Klavierfassung habe ich nach dem in Berlin aufbewahrten Autograph erstmals in den „Schweiz. musikpäd. Blättern", 1931, Nr. 1, veröffentlicht.

10. Bearbeitung des Scherzos vom Klaviertrio Op. 1, Nr. 2 für Klavier allein. Das Autograph dieses noch ungedruckten Fragmentes gehörte früher zur Artariasammlung.

11. Vom Ritterballett, einer Jugendarbeit Beethovens, befindet sich ein autographer Klavierauszug im Beethoven-Haus in Bonn. Er ist noch nicht im Zusammenhange veröffentlicht worden. Nr. 1 findet sich als Faksimile im Programm des

11. Kammermusikfestes des Beethoven-Hauses Bonn 1913, Nr. 2 und 3 in einer Sammlung von Faksimiledrucken im Verlag des Beethoven-Hauses, Nr. 4—7 sind faksimiliert in L. Schiedermairs Werk „Der junge Beethoven", Nr. 8 blieb ungedruckt.

12. Nach Czerny ist auch der 1801 bei Artaria als Op. 27 erschienene Klavierauszug des anderen Ballettes von Beethoven, des „Prometheus", vom Komponisten selber verfaßt.

13. Große Fuge für Klavier zu vier Händen Op. 134. Es ist dies der von Beethoven herrührende Klavierauszug der Streichquartettfuge Op. 133. Ursprünglich sollte der Pianist Anton Halm den Auszug verfassen. Da dieser aber in seiner Bearbeitung die Stimmen zu viel in die rechte und linke Hand der beiden Spieler aufteilte, war Beethoven gezwungen, den Auszug nachträglich selber zu schreiben. Er erschien 1827 bei Artaria und wurde in die neue Ausgabe der vierhändigen Originalkompositionen Beethovens des Verlages Litolff aufgenommen. In der Gesamtausgabe fehlt er.

14. Militärmarsch F-dur (Yorckscher). Ein autographer Klavierauszug befindet sich in der Pariser Konservatoriumsbibliothek. Er ist ungedruckt.

15. Vereinfachter Klavierauszug von „Freudvoll und leidvoll", überschrieben und herausgegeben von M. Unger in der „Zeitschrift für Musik", November 1935.

16.—17. Autographe Klavierauszüge vom Bundeslied Op. 122 und Opferlied Op. 121b gehörten früher zur Petter-Sammlung in Wien und werden jetzt in der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt.

Damit sei dieser kurze Überblick beendet. Wenn auch nicht alle Werke auf der Höhe Beethovenscher Kunst stehen, so ist doch sehr viel Wertvolles und Beachtliches darunter. Als Werke des Meisters, der uns die Missa solemnis und die neunte Sinfonie schenkte, dürften wir diese Bagatellen wirklich etwas mehr in Ehren halten und in einem Bande vereint der musikalischen Welt zugänglich machen.

Nanette Schechner

Neues Material aus Beethovens Konversationsheften

Mitgeteilt von Walther Nohl, Berlin

Fast vergessen zu sein scheint die bezaubernde, von südlichem Feuer glühende Gesangskünstlerin Nanette Schechner, die kurz vor dem Tode Beethovens in Wien erschien und die die durch andre bedeutende Sängerinnen verwöhnten Musikliebhaber der Kaiserstadt zur höchsten Begeisterung hinriß.

Aber diese junge Sängerin, die „so bald in ewiges Schweigen versank" — so klagt ein Musikkritiker ihrer Zeit —, hat nur wenige Jahre lang die Welt durch ihre hohe Kunst erfreut: im Alter von noch nicht dreißig Jahren verlor sie ihre Stimme.

In der Beethoven-Literatur ist wenig über sie zu finden, oft wird sie gar nicht erwähnt.

Das Jahr 1826/27, in welchem sie wie ein leuchtender Stern in Wien glänzte, ist besonders bedeutungsvoll für sie, die man besonders in der Umgebung Beethovens höher schätzte als ihre Vorgängerinnen, da sie in dieser Zeit den Meister persönlich kennenlernte.

An Hand der Konversationshefte können wir uns ein Bild von dieser liebenswürdigen, bescheidenen und anmutenden Verehrerin Beethovens machen. Nanette Schechner-Waagen war 1806 in München geboren; sie starb dort 1860. Sie war eine sehr beliebte Koloratursängerin, die in Wien, Berlin und München — besonders auch als Fidelio — große Erfolge errang.

In Wien trat sie zum ersten Male am 22. Mai 1826 in Josef Weigls „Die Schweizerfamilie" auf. Der tonangebende Berliner Musikkritiker Ludwig Rellstab schrieb 1827 in einer Rezension: „Am Freitag erlebten wir im Opernhause eine Vorstellung der Oper Fidelio, die jedem, der ihr beiwohnte, unvergeßlich bleiben wird. Demoiselle Schechner sang die Rolle der Leonore und erfüllte dadurch den Wunsch aller Freunde ihres außerordentlichen Talents. Ein solches Talent, wie es Demoiselle Schechner besitzt, ist eine Gabe des Himmels, wie sie kaum zweimal in einem Jahrhundert erteilt werden mag... Besonders gewaltig erschien sie in der Schlußszene, welche die Höhepunkte dramatischer Leidenschaftlichkeit in Schmerz und Freude zum Ausdruck bringen... Auf jeder Miene las man die höchste Spannung, mit dem größten Enthusiasmus vereint. Und als nun vollends das Duett: ‚O namenlose Freude' begann, da riß der tränenvolle Jubel der Freude in diesem Stück mit unwiderstehlicher Gewalt jedes Herz hin, und es brach am Schlusse ein Beifall aus, der gar nicht

enden wollte... Nanette Schechner bleibt die großartigste Künstlerin meiner Erinnerung, was die Wirkung anbelangt..."
Richard Wagner sagt einmal von ihr: „Sie war hier wie dort (d. h. in der Kunst wie im Leben) durchaus Dramatikerin, im vollsten Sinne des Wortes."
In der Zeitschrift „Über Land und Meer" schrieb 1874 Friedrich Tietz: „Als Fidelio war schon damals ihr Triumph vollkommen. Ich bin — und das mögen Tausende mit mir geteilt haben — in meinem Leben niemals von einer dramatischen Wiedergabe des Lebens so erschüttert gewesen wie von dieser. Man lebte und bebte alle Angst, allen Schrecken, alle Hoffnungslosigkeit Leonorens mit. Man fieberte in Furcht und Hoffnung, wenn die elastisch-schöne Gestalt der heldenmütigen Gattin Florestans dem Mörder des Gatten drohend gegenüberstand. Und in dieser Szene war es, wo ein ihrem Naturell eigentümlicher Ausdruck ihres Gesichts sich zu gleicher Wirkung wie im Leben — ich habe diesen Ausdruck oft mit einer seltsamen inneren Bewegung belauscht — auf die Bühne übertrug. Diese Eigentümlichkeit trat nämlich dann hervor, wenn irgendeine Kränkung oder ein Seelenschmerz ihr Gemüt bewegte. Es blitzte dann nicht das Auge haßglühend auf: es schloß sich halb und ließ nur unheimliche Flämmchen des verachtenden Bedauerns hervorlodern..." —

1831 heiratete Nanette den Maler und Lithographen Waagen. 1835 verlor sie ihre Stimme und mußte die Bühne verlassen. —
Als Nanette Schechner 1826 nach Wien kam, erregte sie auch dort wegen ihrer dramatischen Darstellung berechtigtes Aufsehen. Wir hören in den Konversationsheften der beiden letzten Lebensjahre Beethovens öfters von ihr.

Mitte April 1826 erwähnt Schindler sie zum erstenmal. Sie sollte in einer von Kanne für Duport projektierten Oper neben andern mitwirken.
Anfang Mai des Jahres schreibt Schindler in das Konversationsheft: „Nun werden wir wieder einmahl Fidelio hören. Delle. Schechner gibt diese Rolle zu ihrem Debut, zuerst die Schweizerfamilie u. dann wahrscheinlich die nächste schon Fidelio." — Kurz darauf äußert sich Karl Holz: „Die Schächner ist hier, sie wird in der Schweizerfamilie auftreten; Fidelio soll auch eine ihrer vorzüglichsten Rollen sein... Die Schechner hörte ich. beynahe wie die Milder so stark, aber das Spiel noch besser. C — Metall. — Schweizerfam. 20 Jahre. Man sagt, sie sey schon engagirt... Reine Intonation, durchaus richtige und deutliche Deklamation. Fidelio wird schon studirt... Heute singt die Schechner zum ersten mahle in der Schweizerfamilie. Beynahe so wie die Milder, aber mehr Biegsamkeit der Kehle. Fidelio ist eine ihrer Hauptrollen." —
Schindler hat die Sängerin unterdessen kennengelernt. Wir werden später noch hören, daß sie sich lange schon nach der Bekanntschaft mit dem von ihr sehr verehrten Meister gesehnt hat.
Mitte Juni 1826 kommt Schindler zu Beethoven mit der Bitte: „ich kam, Sie um die Erlaubniß zu bitten Ihnen die Delle. Schechner aufführen zu dürfen, die sich sehnt, Sie persönlich kennen zu lernen. ein wahres Portentum naturae!
Das hat Wien noch nicht gehört, und hätte das gute Mädchen einen italienischen Nahmen, so wäre sie noch größer als alle Sängerinnen der Welt."
Beethoven fragt, woher sie kommt. Schindler: „Aus München." Der Meister erkundigt sich weiter, wen sie als Lehrmeister im Gesang gehabt habe. Schindler: „Orlandi u. noch einen andern." (Fernando Orlandi [1777—1848], italienischer Operettenkomponist und Gesanglehrer in Mailand, München [1821—1823] und Stuttgart. Der „andre" ist wohl Domenico Ronconi [1772 bis 1839], bedeutender Mailänder Tenorist und Gesanglehrer, der 1819—1829 in München weilte.)
Schindler (fährt fort): „Die Natur hat an ihr höchst verschwenderisch gehandelt, sie hätte wohl mit ihrem Theil 3 andre tüchtig ausstatten können. Die Milder bleibt hier sehr weit zurück... heute ist Don Juan, u. nun gehts an Fidelio...

Wenn die Schechner Morgen wegen der Proben sich Zeit nehmen kann, so werden wir so frey seyn, gegen 5 Uhr zu kommen, vielleicht noch in Gesellschaft ihrer Mutter, die eine ganz vortreffliche Frau ist. Sie werden an ihr keine Schönheit, wohl aber ein recht hübsches brunettes u. gesetztes Mädchen kennen lernen, die nebst der Kunst sich ganz mit der häuslichen Wirthschaft abgibt, denn es sind 10 Kinder, die sie mit ihrem Einkommen erhält u. unterrichten läßt, sie hat blos die Mutter, eine Schwester u. einen Bruder bey sich. Jetzt wollen wir Ihnen so die Visite machen; dann können Sie sie einmahl zu Tische laden, sie ist ein sehr einfaches Mädchen, u. ohne die mindeste Praetension, denn Sie müssen wissen, daß sie sich nicht schämt, für ihre jungen Geschwister zu waschen und zu bügeln... also mein großer Meister, wenn ich morgen mit meinem interessanten Anhang bis 5 Uhr nicht da bin, so gibts Hindernisse im Theater, aber wir kommen die nächsten Tage um dieselbe Stunde." —

Beethoven beauftragt Schindler, die Sängerin in seinem Namen einzuladen. Aber Schindler fordert von ihm: „Da müssen Sie mich schriftlich authorisiren, sonst dürfte sie mir nicht glauben. Ich bin mit der Schechner noch nicht so intim, daß ich nur

verlangen könnte, meinen Worten unbedingt zu glauben." —

Auch der zwanzigjährige „Neffe Karl", ein eifriger Theaterbesucher, nimmt Interesse an der aufsehenerregenden Sängerin:

„Ich habe gehört, schön gewachsen, aber häßlich von Gesicht... Auch mit Schindler habe ich gesprochen. Er ist ganz in Verzweiflung, der Schechner den Dienst nicht leisten zu können (sie dir aufzuführen), weil er es nicht wagt, sie gleich ohne vorläufige nähere Bekanntschaft zu Tische einzuladen. Er fleht daher in tiefster Devotion, du möchtest doch eine Stunde, aber Nachmittags, bestimmen, wo er dir die Demoiselle zuerst aufführen darf. — Das getraute er sich nicht, ihr zu sagen." —

Ende Juli 1826 berichtet Schindler: „wie ich gestern hörte, wird sich die Schechner den Fidelio zu ihrem Benefice aufheben, welches wahrscheinlich erst im Sept. oder Octob. statthaben wird, daher vorteilhafter für die Oper.

Wir werden Sie auf einmahl überraschen, da ich jetzt wieder gesund bin, und dann läßt sich das übrige verabreden. Dessen können Sie die Schechner und keine andre, die Sie verehrt, überzeugen, daß es alles eins ist, ob sie zu Beethoven oder zu Wenzel Müller geht." —

Ende September schreibt Matthias Artaria auf: „Schindler war heute bey mir: er wollte wissen, ob Sie nicht auf dem Lande seyen; die Schechner will er Ihnen diese Tage aufführen."

Während Beethoven mit seinem Neffen im Herbst in Gneixendorf auf Bruder Johanns Gute weilt, muß dessen Frau eine Geschäftsreise machen und besucht auch das Theater. Der Neffe berichtet davon: „Die Frau war in Wien im Kärnthnerthortheater u. hat die Schechner singen gehört. Man spricht jetzt stark davon, daß sie nächstens im Fidelio auftreten wird." Später kommt er noch einmal darauf zurück: „Die Frau hat in Wien das Theater besucht u. die Schechner gesehn, die ihr gut gefallen hat. Sie gefällt ihr aber im Wuchs nicht so sehr, wie man sie allgemein rühmt." — Dann hören wir längere Zeit nichts mehr von Nanette Schechner. Beethoven ist krank von Gneixendorf nach dem Schwarzspanierhause zurückgekehrt und kann das Bett nicht mehr verlassen. Kurz vor dem Weihnachtsfest 1826 schreibt Schindler unmutig dem Meister auf: „es verliert sich auch alles was gut ist von hier. So geht Melle. Schechner nach Ostern nach Berlin, sie ist engagirt mit 25 000 Franken. Dann stehen wir wieder mit lauter Anfängern da. Hier hat sie 6000 fr Schein.
wenn Sie nur bald gesund werden, sonst kommt Ihnen das Mädchen in der Krankheit zu besuchen, denn sie ist kaum mehr zu halten." —

Dazu kommt es vorläufig aber doch nicht.

Ende Januar 1827 bringt Schindler dem Leidenden Grüße aus dem Schechnerschen Hause und erzählt: „Die Mutter der Schechner ließ mich heute zu sich rufen, und bath mich Ihnen 2 Mittel, die sie bey ihr, bey ihrem Vater in ähnlicher Krankheit erprobt hat, die außerordentliche Wirkung machen sollen, — das eine ist zum den Urin abzulaßen, das andre, die Theile um den After zu erweichen, wo Klystier nicht mehr helfen.

Das 1te ist der Thee vonWachholder Beeren. Ohne zu fragen, dürfte man es doch nicht nehmen.

Der Artzt des verstorb. Königs von Bayern hat sie der Schechner angeordnet, ihren 70jähr. Vater, der durch 3 Wochen das Miserere hatte, hätte es ganz gerettet.

es ist nichts zum Einnehmen, es sind Kräuter, die gesotten werden, u. deren Dunst die Aftertheile ganz erweichen und heilen.

1 süßer Krautkopf 2 Hand voll Kimmel, 3 Hand Heublumen dieses zusammen gesotten.

Die Ärzte werden freylich Nein dazu sagen."

Das letztere scheint doch nicht der Fall zu sein. Schindler schreibt in diesen Tagen in das Konversationsheft: „Ferner bekommen Sie ein trockenes Bad von denselben Heublumen. Malfatti hat sie verordnet. er hats gleich errathen, daß dieß Mittel vom Artzt des Königs, Hr. Harz kommt. Das trockene Heublumen Bad soll Sie in Transpiration bringen, denn Malf. sagt — man muß dieß jetzt versuchen, da innere Mittel nicht die gehörige Wirkung machen." —

Anfang Februar 1827 scheint das Verlangen der Schechner nach einem Besuch bei dem kranken Meister nicht mehr zu bändigen zu sein.

Schindler schreibt auf: „ich glaube, das wird der guten Schechner zu lange dauern, denn wenn ich sie nicht des Tags sehe, so schickt sie zu mir und läßt fragen, wie Sie sich befinden. —

Duport geht nun mit dem Plane um, sie gar nicht mehr singen zu laßen — allein er würde sich beym Publik. schlecht betten, wo er ohnehin schon so viel zu verantworten hat. — Die Schechner gehört zwar auch unter jene Klasse" (es war die Rede von den ungewöhnlichen Leistungen italienischer Sänger) „aber ihre Stimme ist wieder so hart-

---

Das Programm der Selbsthilfe ist ein ebenso stolzes wie männliches Programm.

X,5 Adolf Hitler.

Bei der Eröffnungsfeier des WHW. 1938/39.

nächig, daß sie sich für den colorirten Gesang doch nicht eignet. Ihre Stimme ist zukolossal. Duport mußte sich also doch entschließen, der Standhaftigkeit der Schechner wegen nur eine Operette zu geben, u. damit sie nur einigermaßen die gesetzliche Theaterzeit ausfüllt, hat man erst um halb 8 Uhr angefangen, u. nach 9 Uhr war es schon aus. — Wenn Sie ein wenig munterer sind, so erlauben Sie, daß sie heraus kommt, es thut ja nichts zur Sache, wenn Sie auch im Bette sind." —

Einige Tage später schreibt Schindler: „Melle. Schechner bittet Sie sehr um Verzeihung, wenn sie nicht mehr umhin kann, Ihnen ihre Aufwartung zu machen. Vielleicht kommt sie heute oder Morgen mit ihrer Mutter auf einen Augenblick." —

So findet denn in den letzten Tagen des Februar ihr Besuch statt. Aber sie kommt nicht mit ihrer Mutter, sondern in Begleitung ihres Verlobten, des Sängers Ludwig Cramolini.

Zunächst begrüßt sie den Meister: „Es freut mich unendlich das Glück zu haben, unsern größten Kompositor persönlich kennen zu lernen." Beethoven spricht wohl mit ihr über eine Oper, die er noch schreiben möchte, wenn er ein passendes Textbuch findet. Nanette fährt fort: „Ich werde mir alle mögliche Mühe geben, ein gutes Buch zu finden, um so glücklich zu sein vieleicht eine Partie darin zu finden, da ich schon den Fidelio mit so viel Glück in München gab."

Schindler stellt hierauf Nanettens Begleiter vor: „Das ist Hr. Cramolini 1ter Tenor der deutschen Oper." Beethoven begrüßt ihn, und Cramolini schreibt auf: „Ihre wundervolle Komposition der Adelaide, bestimmte mein Glück, und bewog mich die Theatralische Laufbahn zu betretten. Ich sang sie in einem Concerte, wo mich Duport höhrte, und auch gleich engagirte."

In der weiteren Unterhaltung antwortet Nanette auf Beethovens Fragen: „Ich bleibe nur mehr zwey Monathe hier, und dann gehe ich nach Berlin, und auch vieleicht nach Paris. — Als ich noch in München war, und das Duett mit Klavier und Violoncell einstudierte, so hätte ich schon immer gern gewunschen den Meister dieses Meisterwerkes kennen zu lernen." —

Es bleibt nötig, noch etwas über Cramolini zu sagen, der 1805 in Berlin geboren war und 1884 in Darmstadt als Regisseur der Hofoper starb. In seinen „Erinnerungen an Beethoven" (mitgeteilt 1907 von Hermann Knispel, Darmstadt) erzählt Cramolini von dem Besuch bei Beethoven, den er schon als Knabe von Mödling her kannte und dessen Mutter den Meister sehr verehrte: „Als wir (Cramolini und Nanette Schechner) eintraten, lag der arme Mensch auf seinem Krankenlager an der Wassersucht schwer darnieder. Mit strahlenden, weitgeöffneten Augen sah er mich an; dann reichte er mir lächelnd seine Linke und sagte: ‚Das also ist der kleine Louis und jetzt sogar Bräutigam?' darauf nickte er gegen Nanny und sagte: ‚Ein schönes Pärchen, und wie ich höre und las, ein paar tüchtige Künstler! — Nun, wie geht es Ihrer lieben Mutter?' Er reichte uns Papier und Bleistift, und wir führten die darauffolgende Konversation schriftlich, während er manchmal ziemlich unverständlich sprach. Darauf ersuchte er uns, ihm etwas zu singen. Schindler setzte sich an einen der beiden Flügel, die nebeneinander mitten im Zimmer standen, und wir stellten uns Beethoven vis à vis. Ich schrieb ihm, ich würde seine Adelaide, durch die ich eigentlich bei der Sängerwelt bekannt wurde, singen. Beethoven nickte freundlich. Als ich aber zu singen anfangen wollte, war mir vor Angst der Gaumen und Hals so trocken geworden, daß es mir unmöglich ward zu singen. Ich bat Schindler, einige Momente zu warten, bis ich gesammelt sei. Beethoven frug, was vorging, warum ich nicht sänge, und lachte laut auf, als ihm Schindler schrieb, was Ursache sei. Dann sagte er: ‚Singen Sie nur, lieber Louis, ich höre ja leider nichts, ich will Sie nur singen sehen.' Endlich faßte ich Mut und sang mit wahrer Begeisterung das Lied aller Lieder, Beethovens göttliche Adelaide. Als ich fertig war, winkte mich Beethoven zu sich ans Bett und sagte, mir die Hand freundlich drückend: ‚Aus Ihrem Atemholen habe ich gesehen, daß Sie richtig singen, und in Ihren Blicken habe ich gelesen, daß Sie, was Sie singen, empfinden. Sie haben mir großes Vergnügen bereitet.' Ich war überglücklich über das Urteil dieses großen Mannes und trocknete mir eine Träne ab. Als ich ihm die Hand küssen wollte, zog er sie rasch zurück und sagte: ‚Das tun Sie Ihrer braven Mutter und grüßen Sie sie zu wiederholten Malen von mir, und sagen Sie ihr, welche Freude es mir war, daß sie sich meiner noch erinnert und mir den kleinen Louis geschickt hat.' Nun sang Nanny die große Arie der Leonore aus Fidelio und mit einer Begeisterung, daß Beethoven wiederholt taktierte und sie mit weitgeöffneten Augen ordentlich verschlang. Nach der Arie hielt Beethoven längere Zeit seine Augen mit der Hand bedeckt; dann sagte er: ‚Sicher sind Sie eine Meisterin und im Besitz einer Stimme, die an die Milder erinnern mag, der aber die Tiefe des Gefühls nicht so zu Gebote stand wie Ihnen, die sich deutlich auf Ihrem Gesichte zeigte. Wie schade, daß ich Sie nicht —' wahrscheinlich wollte er sagen: ‚hören kann', aber er brach ab und sagte: ‚Ich danke Ihnen, Fräulein, für die schöne Stunde,

und mögen Sie beide recht glücklich miteinander werden.' Nanny war ebenfalls tief gerührt und drückte seine Hand an ihr Herz. Es entstand eine kleine Pause; dann sagte Beethoven: ‚Ich fühle mich doch recht angegriffen.' Wir brachen auf; zuvor aber schrieben wir noch unsern Dank nieder mit der Bitte zu verzeihen, daß wir seine Ruhe störten, und den Wunsch, der liebe Gott möge ihm bald seine volle Gesundheit wiedergeben. Da sagte Beethoven lächelnd: ‚Dann schreibe ich eine Oper für Euch beide...'"

Cramolini verlegt seinen Besuch bei Beethoven in den Dezember 1826 (15. oder 16.!). Nach dem Konversationsheft Nr. 136 muß der Besuch des Künstlerpaares aber in der Zeit vom 20.—25. Februar 1827 stattgefunden haben. Da Cramolini nach seiner eigenen Erklärung nur einmal bei Beethoven gewesen ist, kann es sich nur um den in jenem Heft — leider nur in Stücken — aufgezeichneten Besuch handeln. Inwieweit sonst die Phantasie des Erzählers mitgespielt hat, ist natürlich nicht nachzuprüfen.

Armin Caspar Hochstetter, ein Wiener Musiker

Von Andreas Ließ, Wien

Dr. Armin Caspar Hochstetters Vorfahren wanderten aus Mitteldeutschland in Deutschösterreich ein und ließen sich in Wien nieder. Das vermag die Eigenheit seiner schöpferischen Haltung und die Besonderheit seines musikalischen Stils im Kreis der Wiener Komponistengruppe zu erklären. Die Wurzeln seines Schaffens und der besondere Ton, der in seinen Werken schwingt, werden uns verständlich, wenn wir den Tonsetzer mit wärmster Verehrung von Hans Pfitzner sprechen hören. Hier liegt das Zentrum seiner Anregung, und dieses Vorbild ist nicht nur ein aus Reiz und kompositorischer Problematik heraus gewähltes; es ist eine parallele Seelenhaltung im Sinne des Schöpferischen, es ist ein verwandtes, im Inneren verwandtes Musikwollen, das naturnotwendig feste Bande knüpfte. Die Wesensverwandtschaft mußte die vergeistigte und verinnerlichte Musik Hans Pfitzners unserem Komponisten zum Ideal werden lassen.

Für den deutschen Großmeister ist die Musik die Sprache des Unsagbaren. Auch das Wort ist hier eigentlich nur ein Anhalt, ein Geländer für den, der in die unbestimmte Tiefe des Ausdrucksraumes seiner Musik hinabsteigen will. Es ist ein rationaler Wegweiser — aber nur ein solcher; denn der Weg und das Ziel liegen im Irrationalen. Die Musik muß als die große Kraft aus sich selbst heraus, eben als das Reich des nur durch die Musik Sagbaren erfühlt, erlebt werden. Wer hier einen falschen Weg geht, wer Erläuterungen zum Wort selbst sucht, dem erschließt sie sich nicht; er bleibt in dem Geflecht eines streng durchdachten, konstruktiv geformten Tonbaues hängen, dringt aber nicht in die irrationale Welt, in das Lebendige, das in diesen Tonbau verwirkt ist, ein. Es ist absolute Musik im deutschesten Sinne, musikalisch sich selbst genügende Ausdruckskunst. Die wahre Sprache der Pfitznerschen Bühnenwerke ertönt im Orchester, das Bühnengeschehen ist nur ein Gleichnis. Vom Wortbegriff führt kein Weg zu Themen und Phrasen der Musik. So finden wir keine sinnliche Darstellung; die Kraft der Vergeistigung liebt das Verhaltene, und das Nachinnengewandte kündet allein von dem Wesen der Musikgestaltung als einer geistigen Schau des Irrationalen.

Wer die allgemeine musikalische Haltung ostmärkischen Musikertums kennt, der erfaßt hier den deutlichen Unterschied, den Armin Caspar Hochstetter von dieser sinnenfrohen, unbekümmerten Kunst trennt. Den farbvollen Gesten des Südens, den sinnlichen Früchten des Lebensgenusses steht seine Kunst fern. Alles, was sich in schimmernder Farbenpracht in anlockendem Reiz nach außen wendet, sich gern und willig gibt und zu leichtem Genuß auffordert, fehlt in seinem Werk. Es ist die unaufdringliche, vergeistigte Ausdruckslinie rein nordischer Gestaltung, die sich in einem äußeren Bild geschlossener, ja bis zum gewissen Grade verschlossener und herber Formenzeichnung offenbart. Mit dem Begriff „herb" ist das ganze Ausdrucksbild eindeutig umrissen. Und hier verstehen wir, daß der Künstler gerade auch in den Brahmsschen Werken, denen wie den Pfitznerschen seine große Liebe gilt, immer neue und reiche Entdeckungen macht, die seinem Schaffen fruchtbar werden. In dieser Welt der feinen Nuance, in der leichten, zauberhaften Wendung, in den logischen, sich bis ins kleinste Detail verästelnden Formprinzipien wie in der Vergeistigung im denkerisch-gefühlserfüllten Gestalten erschließt sich ihm

Niemand in der Welt wird uns helfen, außer wir helfen uns selbst.

X.4 Adolf Hitler.

Bei der Eröffnungsfeier des WHW. 1938/39.

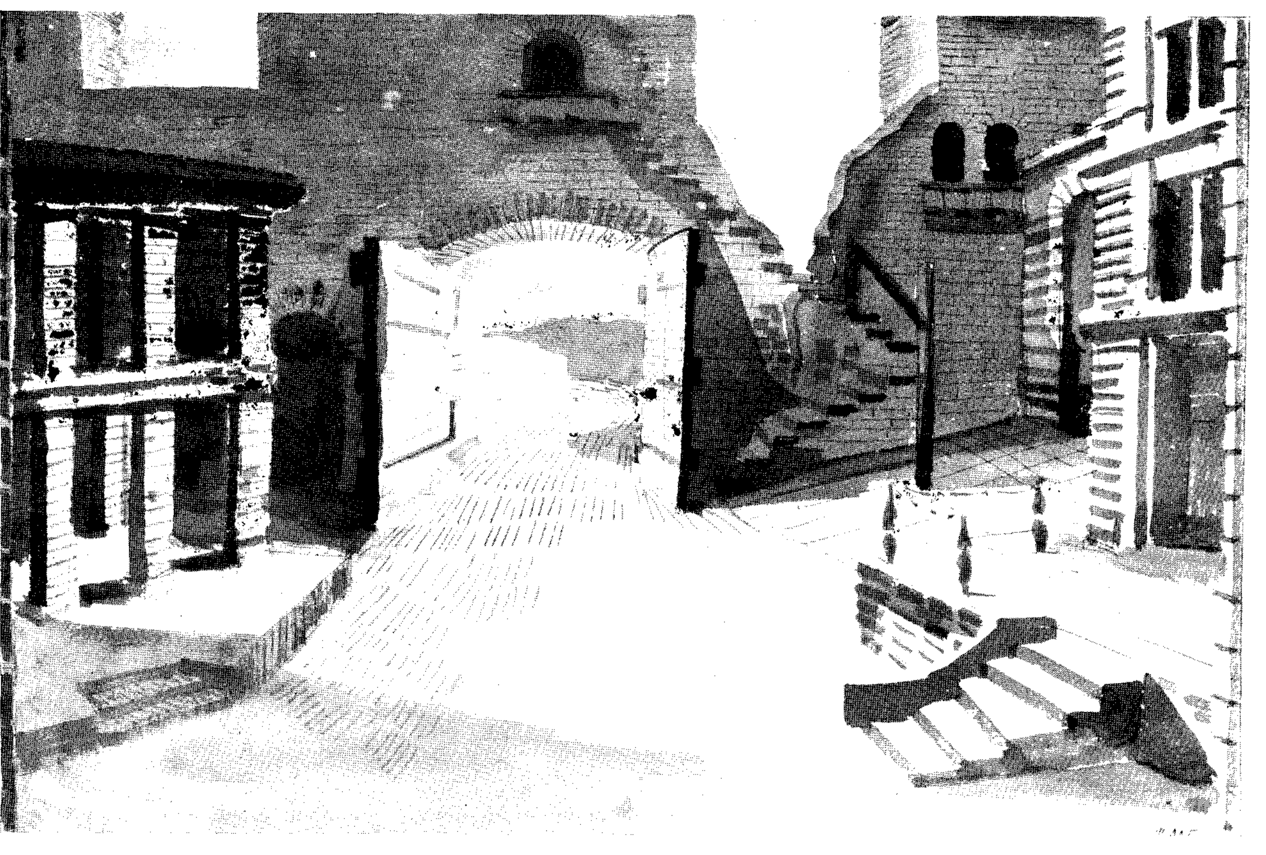
immer wieder aufs neue Tiefe und Schönheit jener Welt der Musik aus ihr selbst und ihr irrationales Sein. Die klaren, durchdachten Formen sind Pfitzner wie Brahms zueigen. Hochstetter folgt diesen Spuren, und seine besinnliche Natur findet hier vorgezeichnet, was sein künstlerisches Wollen ihn selbst auszusprechen treibt.

Die eben gezeichnete Welt tritt am deutlichsten in der Melodiegestaltung zutage. Geistiges Wollen formt die Kurven, eigenwillig erscheinen sie in ihrem Steigen und Fallen; verschlossen in sich selbst, verströmen sie ihre Kraft nicht nach außen, springen nicht den Hörer an. Dem verwandten Geist aber öffnen sie sich willig und offenbaren ihre inneren Schätze und ihren Reichtum. Herb ist auch die Harmonik, will sie doch bewußt nicht durch den sinnlichen Reiz sprechen, sondern die Tiefe des vergeistigten Bildes der Komposition ihrerseits unterstreichen. Kirchentonale Wendungen und Grundlagen sind mit Vorliebe angewandt, schaffen sie doch für unser Gefühl gerade diese Atmosphäre des Herben und Strengen. Auch die Formenwelt folgt diesem auferlegten Gesetz. Klar und geschlossen, unter konsequenter Ausnutzung des thematischen Materials stehen sie da. Verhaltene Kraft liegt in der Zeichnung, durchglutet sie aber zugleich und zeigt in der großen architektonischen Schwunglinie, an der die treibenden Wellen des Rhythmus starken Anteil haben, von naturhafter Musikalität. Die Grundlage der klassischen Formenwelt, der Sonate und Fuge und der Variationsformen sind maßgebend. Entgegen aber dem allgemeinen Wiener volkshaften Musizieren, das unbedenklich sich der vorhandenen Form hingibt und seine musizierfreudigen Schätze hineinschüttet, tritt auch hier eine gewisse Eigenwilligkeit zutage, die an den Gegegebenheiten rüttelt und ihre eigenen Wege, wenn nicht auf der ganzen Linie, so doch im einzelnen Detail einschlägt. Hochstetter zeigt dies in den Sonderproblemen im einzelnen, denen er nachsinnt. Erwähnenswert sind Züge wie der Aufbau der Durchführung auf einen liegenden Baß, zweistimmige Thematik der Fuge im doppelten Kontrapunkt (aber nicht als Simultandoppelfuge gedacht), die bei jedem Stimmeinsatz Erhöhung der Stimmzahl mit sich bringt. Zurückhaltend und versonnen ist die Kunst Armin Caspar Hochstetters. Das mag ihr im Sinne eines Mangels an Propaganda für sich selbst im Wege stehen. Im Sinne der Wahrhaftigkeit der Musik ist dies allerdings kein Fehler, vielmehr kann man in dieser echten und stillen Vergeistigung nur einen besonderen Wert erblicken. Wer den Schlüssel zur Kunst Hans Pfitzners hat, dem wird auch diese Musik in ihrer verhaltenen Aussprache reiches Erleben spenden.

Armin Caspar Hochstetter gehört dem Jahrgang 1899 an. In Wien geboren, verbrachte er den größten Teil seines Lebens in der schönen Donaustadt. Der Krieg unterbrach seine Studien. Er tat seinen Dienst an der Front wie in der Heimat. Seine musikalische Ausbildung wurde an der Staatsakademie für Musik von Franz Schmidt und Joseph Marx geleitet. Neben der Komposition wandte er sich der Orgelkunst zu, in der Franz Schütz sein Lehrer war. Das Instrument mußte seinem Kunstdenken und Kunstwollen entgegenkommen. Ein Jahr lang war er als Organist an der protestantischen Kirche in Asch im Sudetenland tätig. Nach Wien zurückgekehrt beendete er seine musikwissenschaftlichen Studien mit einer Arbeit über J. S. Bach. Der große Thomaskantor ist der dritte Meister, der es ihm angetan hat. Das kam außer in den schöpferischen Früchten, die sein musikalisch-kompositorisches Werk aufweist, in einer Reihe von Vorträgen zum Ausdruck, die er in Wien über die „Kunst der Fuge“ und über andere Bachsche Werke als Einführungen hielt. Im Jahre 1929 wurde er Lektor für Musiktheorie an der Wiener Universität. Nach dem Umbruch im vergangenen Jahre wurde er zum Generalsekretär der Konzerthausgesellschaft berufen.

Das Schaffen umspannt bis auf das Gebiet der Oper alle Zweige. Ein Strauß von etwa 30 Liedern betont die lyrische Seite. Hier fühlte sich der Komponist besonders zu den Dichterwerken von Hermann Löns, Christian Morgenstern, Gottfried Keller, Platen, Lenau u. a. hingezogen. Sein feiner Sinn für bleibende Werte und ein klassischer Geschmack leiteten ihn bei der Wahl. Bemerkenswert ist die Vertonung eines Gedichtes von Leopold Ranke, „Gebet“, das der große Historiker in seine Weltgeschichte eingeflochten hat. Die neueste Dichtung mit ihrer Wortklanggesinnung liegt Hochstetter nicht so nahe wie jene klassisch geformte Gedankenwelt. Er folgt hier dem Zug seines innersten Wesens, das die vorstehende Auseinandersetzung ja erhellt hat. An kammermusikalischem Schaffen liegt vor: ein Streichquartett, ein Streichtrio, ein Klaviertrio, eine Cellosonate; Orgelwerke vervollständigen dieses Gebiet; nur Literatur für Klavier fehlt völlig. An Orchesterwerken schuf der Komponist ein kleines Violinkonzert (Thema mit Variationen), ein großes Violinkonzert, eine Sinfonie, kleinere Orchesterstücke, wie eine Romantische Ballade u. a., und ein noch nicht zur Aufführung gelangtes Cellokonzert, das, vor drei Jahren geschrieben, klare klassische Zeichnung verrät und dank seiner kraftvollen musikalischen Substanz wohl wert wäre, bald aus der Taufe gehoben zu werden.

Zur Wagner-Régeny-Uraufführung der Berliner Staatsoper



Entwurf zu „Bürger von Calais" von Caspar Neher. III. Akt



Faksimile der Handschrift des Klavierliedes „Rotkehlchens Liebesleid"
Gedicht von Hermann Löns
Komposition von Rudolf Wagner-Régeny

Neue Noten

Das neue Brahms-Trio

Von Friedrich Brand, Berlin

Es gehört zu den eigentümlichsten Problemen der Psychologie des musikalischen Schaffens, daß Brahms mit einer fast gesetzmäßig anmutenden Häufigkeit zwei Werke derselben Form- oder Besetzungsgattung zu gleicher Zeit entworfen hat. Schon unter den Frühwerken der Kammermusik begegnet uns in den beiden Streichsextetten, W. 18 und 36, die Ende der Detmolder Zeit 1859/60 entstanden sind, eine derartige Zwillingsschöpfung. Die Sextette erinnern mit ihrer divertimentohaften Musizierfreudigkeit an die ebenfalls in der Detmolder Residenz gleichzeitig geschaffenen beiden Orchesterserenaden. Die gleiche Parallelität im Schaffen beobachten wir ein Jahr später bei den Klavierquartetten in g-moll und A-dur. Diese waren beide im Herbst 1861 im Rohbau fertiggestellt. Ein Dutzend Jahre später erwähnt Brahms in einem Brief an seinen Verleger Simrock die Streichquartette W. 51, Nr. 1 und 2. „Die zwei Quartette habe ich gestern in München gelassen, um sie dieser Tage noch mal zu hören"[1]). Angesichts der ungewöhnlich langen Entstehungszeit der Quartette ist es besonders bemerkenswert, daß auch sie gemeinsam beendet und im Winter des Jahres 1873 mit einem Zeitabstand von knapp zwei Monaten im Konzertsaal aus der Taufe gehoben wurden. 1880 komponierte Brahms seine Ouvertüren W. 80 und 81, „die lachende und die weinende", wie er sich selbst scherzhafterweise auszudrücken pflegte. Und schließlich verfolgen wir bis in seine letzten Lebensjahre diese Eigentümlichkeit der Konzeption in den beiden Klarinetten-Kammermusikwerken größerer Besetzung, dem Trio W. 114 und dem Quintett W. 115 und in den Klarinettensonaten W. 120, Nr. 1 und 2.

Läßt sich in all diesen Fällen die Gleichmäßigkeit des Entwurfs zweier Werke gleicher Formgattung nachweisen, so ist für die Duplizität der Schaffensweise weiterhin erwähnenswert, daß uns Brahms zwei Cellosonaten, zwei Streichquintette und zwei Klavierkonzerte hinterlassen hat. Diese Beschränkung bei der Komposition bestimmter Gattungen auf zwei Werke und die vorher betrachtete Gleichzeitigkeit im Entwurf zweier Werke gleicher Gattung scheint Ausdruck eines bestimmten bis jetzt noch nicht näher ergründeten Schaffensprinzips zu sein. Es ist nicht Aufgabe der vorliegenden Untersuchung, gerade dieses grundsätzliche Problem zu lösen. Vielmehr sollte mit den einleitenden allgemeinen Beobachtungen lediglich dargetan werden, wie nahe die Möglichkeit liegt, daß auch das neuaufgefundene A-dur-Trio für Geige, Cello und Klavier mit dem Klaviertrio in H-dur, W. 8, ein Werkpaar der geschilderten Art bildet.

Nach den künstlerisch und wissenschaftlich durchaus überzeugenden Ausführungen der beiden Herausgeber Ernst Bücken und Karl Hasse dürfte das A-dur-Trio im Herbst 1853 entstanden sein. Es ist die gleiche Zeit, in der sich Brahms mit der ersten Fassung seines H-dur-Trios beschäftigte. Aus einer Mitteilung Alfred von Ehrmanns geht hervor, daß Brahms durch Robert Schumann nachdrücklich auf die vom deutschen Konzertleben damals nur wenig beachteten Werke Schuberts hingewiesen worden ist[2]). Danach wird Brahms vermutlich schon kurz nach seiner Bekanntschaft mit Schumanns Schaffen im Mehlemer Deichmannhaus bei seinem ersten längeren Besuch der Familie Schumann in Düsseldorf begonnen haben, sich eingehend mit Schubert zu beschäftigen. Neben Beethoven sind es aber gerade Schumann und Schubert, mit deren Schaffen er sich im A-dur- wie im H-dur-Trio gleichermaßen auseinandersetzt. Aus diesen Gründen sei der Versuch unternommen, aus einem stilistischen Vergleich beider Werke neue Anhaltspunkte für die oben ausgesprochene Vermutung zu gewinnen. Um unfruchtbare Wiederholungen zu vermeiden, ist allerdings im Rahmen der vorliegenden Betrachtung von einer Erörterung allgemeiner Stilmerkmale, die über die beiden Trios hinausreichen, abgesehen worden. Über sie hat sich der Verfasser in dem 1937 erschienenen Buch über „Brahms Kammermusik"[3]) ausführlich geäußert.

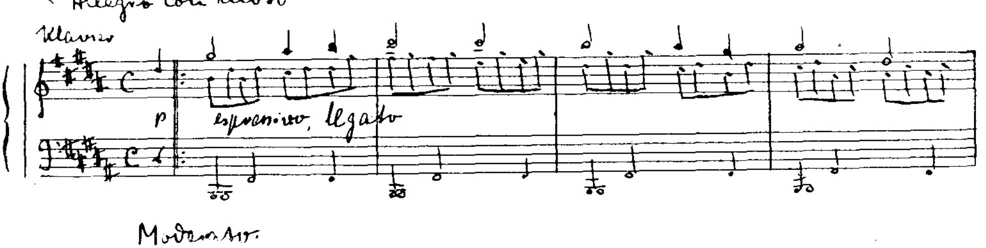
Die beiden Klaviertrios beginnen mit einer ausgeglichenen fließenden Kantilene, die vom Klavier in der Brahms eigentümlichen Sexten- und Oktavtechnik vorgetragen wird. Die führenden Stim-

[1]) Erwähnt bei Alfred von Ehrmann: Johannes Brahms, S. 235.

[2]) A. a. O. S. 50.

[3]) Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin-Halensee.

men der espressivo und legato einsetzenden Themen stützen sich auf mehrere Takte hindurch anhaltende Orgelpunkte der linken Hand (vgl. Beispiel 1 und 2).



Beispiel 1: H-dur-Trio, 1. Satz, Takt 1—4

Beispiel 2: A-dur-Trio, 1. Satz, Takt 1—4

Lockert der in Triolen rhythmisch fließende Oktavorgelpunkt des neuen Trios die gleichmäßige Achtel- und Viertelbewegung der führenden Stimmen auf, so ergänzt in ähnlicher Vollendung der Quintorgelpunkt im Werk 8 die schwebende Rhythmik des Anfangsthemas. Entsprechend dem langen Atem, mit dem das H-dur-Thema ausströmt, entwickelt sich die Dramatik dieses Satzes später als im A-dur-Trio. Die in beiden Sätzen übereinstimmend schon in der Exposition auftauchenden Schumannschen Steigerungen führen zur Entfaltung des zweiten Hauptgedankens. (Vgl. A-dur-Trio, Takt 19ff. und 36ff.; Werk 8, vereinzelt beginnend Takt 52—74.) Das biegsame und feingliedrige E-dur-Thema im neuen Trio (Beispiel 3) steht der Schumannschen Melodik

Beispiel 3: A-dur-Trio, 1. Satz, Takt 29

näher als das entsprechende Thema im Werk 8. Infolgedessen tritt die Auseinandersetzung mit Motiven Schumanns auch in der Durchführung des A-dur-Satzes erheblich stärker in den Vordergrund als im H-dur-Trio. Hier knüpft Brahms in den großangelegten Durchführungen und dem überraschenden Fugenansatz (Takt 354) an die Streichquartettpolyphonie Beethovens an. Im Hauptsatz des A-dur-Trios dagegen überwiegt der charakteristische Klaviersatz Schumanns (Beispiel 4 und 5).

In der vorhin erwähnten Schrift über „Brahms Kammermusik" hat der Verfasser auf die Eigentümlichkeit hingewiesen, daß die weitaus meisten Ecksätze mit lebhafter Tempobezeichnung nicht in gesteigerter Allegrobewegung zu Ende geführt werden, sondern nach vorheriger meist mehrfacher Verzögerung langsam und verhalten ausklingen (vgl. S. 147 ff.). Diese für Brahms typische Art

Klavier

Beispiel 4: A-dur-Trio, 1. Satz, Takt 88f.

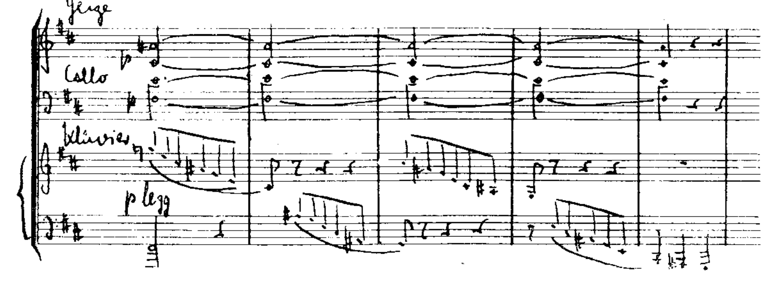


Beispiel 5: A-dur-Trio, 1. Satz, Takt 96f.

der verhallenden Schlußbildung begegnet uns auch in den beiden vorliegenden Hauptsätzen. Im H-dur-Trio beginnen die ersten Schlußverzögerungen bereits in den Takten 412 und 423 (sostenuto). Im Anschluß an diese beiden Tempoeinschnitte folgt die letzte große Steigerung vor dem Satzschluß. Auch sie hält nicht unvermindert bis zum Schluß an, sondern klingt in langen, ruhigen Akkorden aus (vgl. Part. Takt 429—469, poco sostenuto, und die Schlußtakte). Eine ähnlich retardierende Bewegung findet sich im A-dur-Trio. Hier wird der verhallende Schluß zwar nicht durch sichtbar in Erscheinung tretende Vortragsbezeichnungen, sondern durch lang ausgehaltene, gebundene Noten in den Streichern eingeleitet, die die im Klavier auftretenden Schumann-Rhythmen überlagern. Die orgelpunktartige Ruhe der Streicher gewinnt jedoch in den letzten Takten das Übergewicht, und die rhythmische Bewegung im Klavier verlangsamt sich bis zum Ausklingen im Pianissimo (Takt 182). Diese Schlußbildung entspricht so überzeugend der Brahmsschen Konzeption und wächst so natürlich aus dem musikalischen Geschehen des Satzes heraus, daß auch sie als eins der untrügerischen Kennzeichen für die Herkunft des Werkes angesehen werden darf.

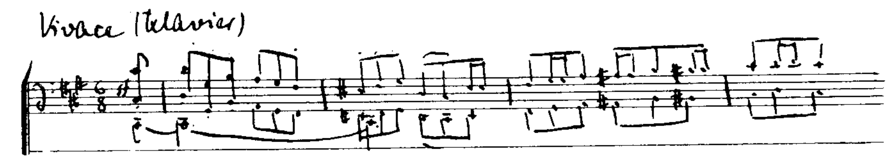
Der hämmernden, im Halbdunkel dahinjagenden Stakkatobewegung am Anfang des h-moll-Scherzos im Werk 8 setzt Brahms eine im Takt 25 auftauchende gebundene Akkordfiguration entgegen (vgl. Beispiel 6 und 7).

Beispiel 6: Werk 8, 2. Satz, Takt 1 ff. Allegro molto (Cello)



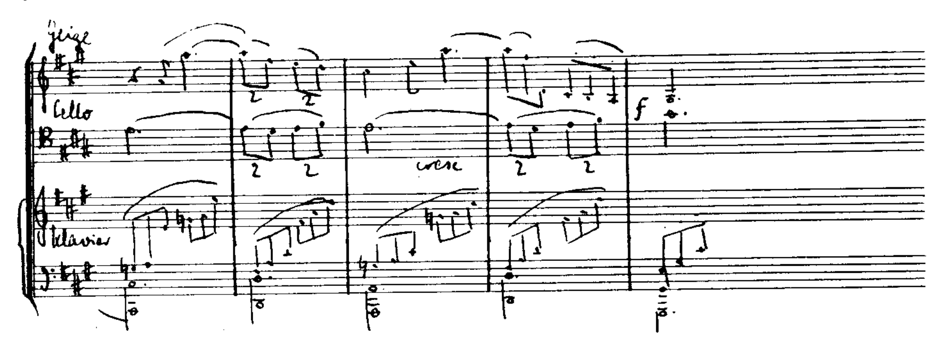
Beispiel 7: Werk 8, 2. Satz, Takt 25 ff.

Die Verwandtschaft der Scherzothemen beider Klaviertrios liegt auf der Hand (s. Beispiel 6 und 8). Sie wird durch die Nähe der Tonarten h-moll und fis-moll, die benachbarte Tonlage, die durchgängigen Stakkatotriolen und den markanten Wechsel von Achtel- und Viertelbewegung (Beispiel 6, Auftakt) bzw. Sechzehntel- und Achtelbewegung (Beispiel 8, Takt 3ff.) bedingt. Über das Eingangsthema hinaus findet sich auch im A-dur-Trio jene Gegensätzlichkeit im thematischen Bau des Scherzos. Auch hier tritt dem Anfangsgedanken eine gleichmäßig fließende, gebundene



Beispiel 8: A-dur-Trio, 2. Satz, Takt 1ff.

Akkordfiguration im Klavier gegenüber, die die Begleitung zu einer ebenfalls völlig gebundenen Duolenmelodie in den Streichern bildet (vgl. Beispiel 9). In beiden Scherzi dient diese sich ähnelnde motivische Gegensätzlichkeit der Unterbrechung und Auflockerung der herrschenden Stakkato-Triolenbewegung.



Beispiel 9: A-dur-Trio, 2. Satz, Takt 27ff.

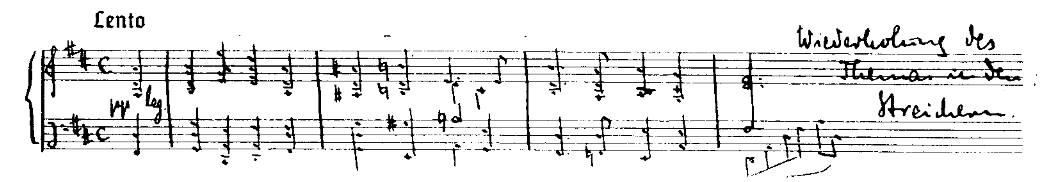
Die „Schubertisch-Wienerische Grundhaltung" der Trios im Scherzo ist von Ernst Bücken im Vorwort zum A-dur-Trio bereits betont worden, ebenso die Tatsache, daß die helle und weiche Walzermelodik im A-dur-Trio noch nicht ganz so stark hervortritt wie im Werk 8. Abgesehen davon erscheint die völlige Tonartenangleichung der beiden Trios bemerkenswert. Das Scherzo im nachgelassenen Werk führt von anfänglichem fis-moll zum Trio in H-dur, das Scherzo im Werk 8 geht von h-moll aus und erreicht in seinem Trio ebenfalls H-dur. Die Gemeinsamkeit der Walzermelodik mit ihren ostinaten Begleitfiguren (vgl. die Bedeutung des Orgelpunktes fis am Anfang und im Verlauf beider Trios!), die gemeinsame Tonart und die vorherrschend weiche ausgewogene Dynamik lassen auf einen fast gleichzeitigen Entwurf beider Trios im Scherzo schließen.

Der Anfang der beiden langsamen Sätze Adagio non troppo (Werk 8) und Lento (A-dur-Trio) ist von ähnlicher Geschlossenheit der Grundhaltung. Beide beginnen mit einer pianissimo und legato vom Klavier vorgetragenen, sehr schlichten Melodie, welche übereinstimmend im einfachen akkordischen Klaviersatz geführt wird. Die häufig erörterte Zwiesprache zwischen dem Klavier und den Streichern im Adagio non troppo hat zu mancherlei Kombinationen auch in programmatischer Hinsicht geführt. Unbeschadet derartiger Vermutungen ist es in unserem Zusammenhang aufschlußreich festzustellen, daß auch der Anfang des Lento dialogförmig aufgebaut ist (vgl. Beispiel 10 und 11). Das Klavier trägt das volksliedhafte Eingangsthema in den ersten vier Takten allein vor. Darauf singen es die Streicher im zweistimmigen Satz, begleitet vom Klavier, wie eine bestätigende Erwiderung nach. Vom 8. Takt an wird die Melodie vom Klavier allein fortgesponnen, um zwei Takte später von mehrfachen Einwürfen der Streicher ergänzt zu werden.

Zweifellos tritt im Lento durch das Fortbestehen der pianistischen Begleitung der Dialog zwischen Klavier und Streichern nicht mit der gleichen



Beispiel 10: Werk 8, 3. Satz, Takt 1ff.



Beispiel 11: A-dur-Trio, 3. Satz, Takt 1ff.

Deutlichkeit wie im Adagio in Erscheinung. Daß er vorhanden ist, spricht aber für die nahe Verwandtschaft beider Werke.
Bekanntlich hat das Anklingen des Schubertschen Liedes „Am Meer" an das Seitenthema des Adagios unter den Zeitgenossen von Brahms Aufsehen erregt. Glaubte man doch seinerzeit, in derartigen „Plagiaten" einen Beweis für die mangelnde Schöpferkraft des Meisters erblicken zu können. Auch das vorübergehende Auftreten dieses kleinen Seitenthemas findet seine Parallele in dem Hornmotiv des Lento (Takt 23). Der übrige Aufbau der langsamen Sätze weicht voneinander ab. Das Adagio des Werkes 8 entspricht dem dreiteiligen Formbau, den wir in elf langsamen Kammermusiksätzen von Brahms antreffen. Die Eckteile mit den erwähnten Adagiothemen sind lyrisch, liedartig und zurückhaltend im Ausdruck, während der rasche und erregte Mittelteil (Allegro doppio movimento) zu großartigen dramatischen Steigerungen führt. Betrachten wir die erste Themengruppe des Lento (Beispiel 11 und das erwähnte Hornmotiv Takt 23) als Teil A und den zweiten Hauptgedanken mit seiner unausgeschriebenen Tempobeschleunigung (Beispiel 12; Sechzehntelbewegung gegenüber der vorhergegangenen



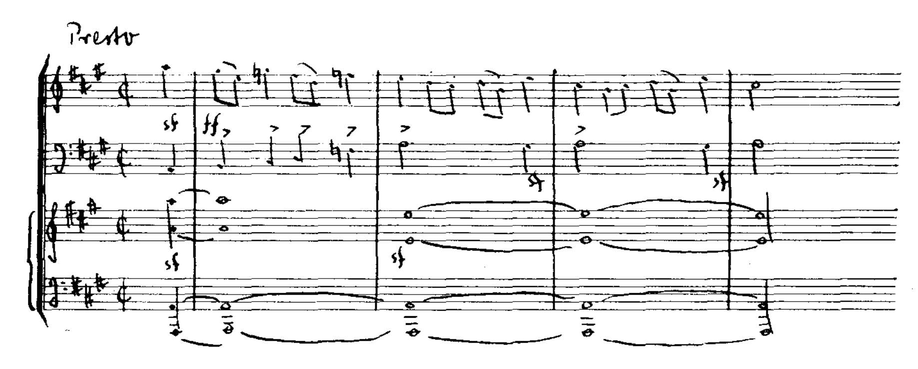
Beispiel 12: A-dur-Trio, 3. Satz, Takt 36

Viertel- und Achtelbewegung) als Teil B, so erkennen wir als Bauform die fünfteilige Liedform. Diese hat Brahms übrigens in nur vier langsamen Kammermusikwerken zur Anwendung gebracht.
Eigentümlich und für den Brahmsschen Entwurf des langsamen Satzes ist auch die Feststellung, daß die durch hervorstechende rhythmische Akzente, große Dynamik und Weite der Melodieführung bedingten dramatischen Höhepunkte in den mittleren B-Teilen liegen. In seiner Grundstruktur ordnet sich damit auch dieser Satz Brahmsschen Gesetzmäßigkeiten unter.
Wollen wir den Vergleich des neuaufgefundenen Trios mit dem Werk 8 zu Ende führen, so begegnet uns am Anfang des Finales wiederum eine motivische Wesensverwandtschaft. Beide Sätze beginnen mit einem bewegungsrhythmischen Tanzthema. Das Allegro molto agitato im Werk 8 setzt mit einem schwebenden, rhythmisch überaus gelockerten Dreivierteltanz ein, das Presto im A-dur-Trio mit einem rhythmisch ungewöhnlich scharf akzentuierten Tanzthema ungarischer Prägung. Als ostinate Begleitfiguren, die den tänzerischen Charakter der führenden Melodie unterstreichen, finden wir im Allegro die gebundene akkordische Triolenfigurationen im Klavier und

im Presto den synkopisch einsetzenden dudelsackartigen Oktavorgelpunkt (vgl. Beispiel 13 und 14). Der Auftakt im Allegro der ersten Fassung des Werkes 8 beherrscht als rhythmisch überaus belebendes Motiv das ganze Finale. Im Presto des A-dur-Trios wird dagegen das stampfende, akzentuierte Eingangsthema von einem zweiten, völlig andersgearteten Hauptgedanken abgelöst. Die Verwendung ungarischer Eigenheiten finden wir auch in anderen Kammermusikwerken von Brahms[4]. Und zwar werden, abgesehen vom Rondo alla Zingarese, im g-moll-Quartett den



Beispiel 13: Werk 8, 4. Satz, Takt 1ff.



Beispiel 14: A-dur-Trio, 4. Satz, Takt 1ff.

„ungarischen Themen" der Schlußsätze andere Themen rein Brahmsscher Herkunft entgegengesetzt. Der erwähnte zweite Hauptgedanke im A-dur-Trio gehört mit seiner harmonischen Melodik, den Überwindungen der Taktschlüsse und dem ineinandergreifenden rhythmischen Zusammenwirken der beiden Stimmen völlig der Brahmsschen Gedankenwelt an. Ich halte es für undenkbar, daß ein Nachahmer ein Thema dieser Geschlossenheit zu kopieren in der Lage wäre.

Höchst bemerkenswert ist aber nun die Beobachtung, daß Brahms in der zweiten Fassung des Werkes 8 dem unveränderten tanzartigen Eingangsthema ein zweites gegenüberstellt, in dem ungarische Eigentümlichkeiten feststellbar sind. Die Frage, ob Brahms bei der Überarbeitung des Werkes 8 bewußt oder unbewußt auf das A-dur-Trio zurückgegriffen haben könnte, wird sich kaum beantworten lassen. Auf jeden Fall sind uns die beiden Werke in der Fassung, die uns Brahms als letzte hinterlassen hat, in dieser übereinstimmenden thematischen Gegensätzlichkeit der Schlußsätze überliefert worden. Im A-dur-Trio steht dem ungarischen Anfangsgedanken ein zweiter typisch Brahmsscher gegenüber, in der zweiten Fassung des H-dur-Trios tritt neben das tanzartige Eingangsmotiv ein zweites Thema mit ungarischem Einschlag. Im Augenblick bleibt uns keine andere Möglichkeit, als diese seltsame Entsprechung als Zufall anzusehen. Vielleicht gelingt es aber doch noch der Wissenschaft, die letzten Zusammenhänge zwischen den Klaviertrios zutage zu fördern.

Ein Gesamtüberlick über die betrachteten Brahmsschen Elemente des A-dur-Trios scheint mir entgegen allen anderen Vermutungen die im Revisionsbericht ausgesprochene Behauptung Karl Hasses zu bestätigen: „Diese Tonsprache ist in ihrer Art einmalig und ganz der Persönlichkeit von Brahms und seiner besonderen geschichtlichen Aufgabe zugehörig" (S. VI).

[4]) Vgl. „Brahms Kammermusik" (a. a. O.), S. 122 ff.

Erinnern wir uns weiter der zahlreichen zum Teil frappierenden stilistischen Übereinstimmungen und Gemeinsamkeiten zwischen dem Werk 8 und dem A-dur-Trio, so möchte ich die Frage, ob in den beiden Kompositionen ein Werkpaar der einleitend geschilderten Art vorliegt, bejahen. Auch das A-dur-Trio ist dem Ohr nicht ohne weiteres eingängig und will musikalisch erobert sein, genau wie seinerzeit die erste Fassung des H-dur-Trios. Hören und spielen wir uns immer mehr in dieses neue, uns noch ungewohnte Werk hinein, so werden wir es bald als Jugendwerk des Meisters schätzen und verehren lernen!

Deutschschweizerische Volkslieder und volkstümliche Lieder in neuen Bearbeitungen und Ausgaben

Im Verlag Hug & Co., Zürich-Leipzig, sind mehrere Reihen und Ausgaben von deutschschweizerischen Liedern und Gesängen erschienen, unter denen uns vor allem die ausgesprochen bodenständigen und landschaftsgebundenen Weisen interessieren. Da ist von den historischen Liedern zunächst das jüngere Tellenlied „Wilhelm bin ich, der Telle", das 1613 in engster Anlehnung an Text und Melodie des niederländischen „Wilhelmus von Nassowe" von dem Urner Pritschenmeister Hieronymus Muheim geschrieben wurde. Wir finden es in einer schlicht homophonen Männerchorbearbeitung von J. B. Hilber in dem neuen Liederbuch des Eidgenössischen Sängervereins (Bd. 3) und in einer kunstvolleren, polyphon gehaltenen von Otto Kreis in der Reihe: Sieben schweizerische Volkslieder aus „Die Schweiz, die singt." Das Nancy-Lied (Schlacht bei Nancy 1477) „Nun wend wir aber heben an das Best, was ich gelernet han" wurde ebenfalls auf eine bekannte Weise, auf den Lindenschmidton gesungen. Es liegt in einer durch alle Strophen feinsinnig abgewandelten Bearbeitung von Ernst Heß vor.

Unter den Liedern balladenartigen Gepräges hebt sich besonders heraus das alte Grencher-Lied „Es hett e Buur es Töchterli", über das Beethoven Klaviervariationen geschrieben hat und von dem Wilhelm Merian bemerkt: „Die Eigenart und Kraft dieser Melodie liegt außer in ihrer wundervollen Schlichtheit nicht zuletzt darin, daß sie an hervortretenden Stellen die Terz vermeidet und ebenso der Leitton als solcher vollständig fehlt." Weniger markant erscheinen zwei neuere, weitverbreitete Melodien zu demselben Text. Alle drei Fassungen in ansprechender Klavierbearbeitung hat Friedrich Niggli in seine Sammlung „Lieder aus der Heimat" aufgenommen.

Stärkste Verbundenheit mit der heimatlichen Natur, mit Berg, Weide und Viehstand spricht sich in den „Älpler- und Küherliedern" aus. Das Liederbuch des Eidgenössischen Sängervereins bringt den „Großvater aller Kühreihen": „Es isch kei sölige Stamme" (schlicht akkordisch gesetzt von Hermann Suter) und das alte Emmentaler Küherlied „Un uf der Wält si kener Lüt wi üser Chüjerchnabe" (in einer schwungvollen Bearbeitung von Walter Rein). Von Bauerntum, Liebe und Abschied künden die Lieder „Do mine Berge muß i scheide", „Durs Wiesetal gang i dur ab", „Schnurre, schnurre -n-um und um", „Der Maien isch kommen", die Rudolf Bella in gefälligen Sätzen für dreistimmigen Frauenchor zusammenfaßt.

Ein Beispiel für die Übernahme ganzer Melodieteile aus anderen Liedern bietet das bekannte „Bärn, du edle Schweizerstärn", in dessen zweiter Hälfte deutliche Entlehnungen aus „Großer Gott, wir loben dich" hörbar werden. Mit dieser Weise wird eine Reihe von sechs Schweizer Volksliedern eröffnet, die Walter Rein in der ihm eigenen, polyphon gebundenen Art für dreistimmigen Männerchor, zum Teil mit Instrumenten gesetzt hat. Diese Reihe bringt auch zwei charakteristische, auf Schweizer Boden erwachsene Soldatenlieder: „Frisch auf, Soldaten all", das den „Bär von Appenzell" besingt, und „Im Aargäu sind zwoi Liebi."

Im Liederbuch des Eidgenössischen Sängervereins treten in der Reihe der jüngeren Tonsetzer außer den bereits genannten noch Hans Oser, Hans Lang, Ernst Märki und Walter Aeschbacher mit trefflichen Bearbeitungen hervor. Die Nigglische Sammlung enthält an charakteristischen Volksliedern schweizerischen Ursprungs noch das Guggisberger Lied, der rot Schwizer, O du liebs Ängeli, Ich bin ein jung Soldat.

Das volkstümliche Lied ist in dieser Sammlung vertreten u. a. mit Toblers Appenzellers Landsgemeindelied „Alles Leben strömt aus dir", Attenhofers „Das weiße Kreuz im roten Feld", Ferdinand Hubers „Der Ustig wot cho", G. H. Kuhns Chilter „Hoscho! Eisi la mi ine", Heinrich Brunners „Ihr Berge lebt wohl", J. U. Wehrlis „Sempacherlied", Alois Glutz „Morge frueh, eh d' Sunne

lacht", Johann Lühtis Rigilied: „Do Luzern uf Weggis zue."

Die gediegene Behandlung und Ausbreitung der Sätze in allen angeführten Bearbeitungen und Ausgaben verdienen volle Anerkennung. Anschließend sei noch auf zwei literarische Veröffentlichungen hingewiesen, die das Wissenswerteste zur Entwicklungsgeschichte und Charakteristik des hier herausgehobenen Liedgutes enthalten: Otto von Greyerz, Das Volkslied der deutschen Schweiz (Sammlung: „Die Schweiz im deutschen Geistesleben", Verlag Huber & Co., Frauenfeld) und Willy Schuh, Das Volkslied in der Schweiz (in „Die Schweiz, die singt", herausgegeben von Paul Budry, Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich).

Erich Schütze.

Philharmonia-Studienpartituren

Es ist immer noch zu wenig bekannt, daß die arische Studienpartiturenbibliothek die Sammlung Philharmonia (Wiener Philharmonischer Verlag) ist. Daher erscheint es angebracht, auf die in ihrer Editionstechnik und der drucktechnischen Aufmachung vorbildlichen Philharmonia-Partituren hinzuweisen. Einige Stichproben zeigen die Zuverlässigkeit der Ausgaben. Joseph Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten" ist mit deutschem und englischem Text auf 576 Seiten denkbar übersichtlich vorgelegt. Die Bezifferung der Takte ist ein gutes Hilfsmittel beim Studium. Ein ausgezeichnetes Haydn-Bild und eine Wiedergabe des Titelblattes der Originalausgabe des unsterblichen Werkes sind der Studienpartitur beigegeben.

Einen ausgezeichneten Eindruck vermittelt auch die Partiturausgabe von Johann Sebastian Bachs Johannespassion, die ebenfalls den Text deutsch und englisch unterlegt. Die textkritische Betreuung ist noch von Hermann Roth besorgt worden, der auch bei den meisten Teilen einen guten Kontinuo ausgesetzt hat. Zwischendurch sind in sinnvoller Weise Blätter aus der kleinen Passion von Dürer in die Partitur eingeschaltet. Im Druckbild ist der im Kleinformat erzielbare Hochgrad an Klarheit vorhanden.

Es wäre zu wünschen, daß gerade die Hauptwerke der älteren und klassischen Literatur immer lückenloser in die Sammlung aufgenommen würden. Die sinfonischen Schöpfungen sind noch verhältnismäßig am vollzähligsten vertreten.

Ein lustiges Heftchen der Philharmonia-Reihe sind die 50 Kanons, die Reinhold Schmid herausgegeben hat. Da ist bester Musizierstoff für jung und alt in handlicher Form vereinigt.

Herbert Gerigk.

Musik für zwei Klaviere in der Edition Steingräber

J. S. Bach, Die Kunst der Fuge. 3. Abt.: Zwei Spiegelfugen (H. Husmann).

In seiner Ausgabe der Kunst der Fuge legt Husmann die zwei Spiegelfugen vor. Die Ausgabe weist die sachlichen Vorzüge seiner Gesamtausgabe des Werkes auf: kritische Textwiedergabe mit genauer Angabe aller Lesarten und Abweichungen. Man wird diese Ausgabe stets gern zur Hand nehmen.

Franz Schubert, Duo C-dur op. 140 (Br. Hinze-Reinhold).

Hinze-Reinhold hat das ursprünglich vierhändige Werk Schuberts für zwei Klaviere zu vier Händen übertragen und damit seiner Bearbeitungskunst ein weiteres Zeugnis ausgestellt. Wie weit allerdings die Berechtigung zu diesem Vorgehen und wie weit dieses noch als „Bearbeitung" anzusprechen ist, muß der Schubert-Freund selbst entscheiden; trotz größter Liebe zum Werk scheint doch ein Grenzfall vorzuliegen, der aus der originalen stilistischen Haltung durch die zahlreichen Zutaten des Herausgebers herausführt.

Joh. Strauß, Kaiserwalzer op. 437 (H. Immetsberger).

Dem Bearbeiter ist eine geschickte Übertragung des beliebten Walzers für zwei Klaviere gelungen, die sich durch sparsame und trotzdem alle klanglichen Effekte wiedergebende Behandlung des Klaviersatzes vorteilhaft auszeichnet.

Werner Korte.

Karl Höller: Konzert für Violine und Orchester (op. 23). Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Auch dieses Werk legt Zeugnis ab von der ungewöhnlichen Könnerschaft seines Schöpfers. Eine so großartige Synthese der kompositorischen Entwicklungen von Bach bis Ravel finden wir selten, und nur wenige dringen in der Anwendung und Verschmelzung verschiedenster Formungsprinzipien zu einer so charakteristisch eigengesetzlichen Sprache

vor wie Karl Höller. Man spürt den urmusikantischen Trieb, der sich souverän der Stilmittel bemächtigt und sie in einem gewissen Ungestüm mit neuem Leben erfüllt. Im Gefüge des ersten Satzes steckt etwas vom Schwung der alten Concerto-grosso-Introduktionen, während im dritten Satz elementare Schlag- und Tanzrhythmik aufklingt. Zu der oft robusten Art der Gestaltungsweise in diesen beiden Sätzen steht in wirkungsvollem Kontrast die feinfühlige Beseelung im Mittelsatz mit seinen ans Traumhafte grenzenden Entrückungen. Eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der Bildungen tritt hervor, die aber immer durch ordnende Prinzipien zusammengehalten werden. Einmal werden die Gedanken über Ketten von Vorhaltsakkorden, über ostinate Formungen, über sequenzartige Führungen weitergetragen, dann wieder läuft das ganze musikalische Geschehen in einem Punkte zusammen wie im Orgelpunkt des Schlußsatzes, über dem ein wahrhaft schwelgerisches Auftürmen der Klangmassen starke Spannungen erzeugt. Wenn Höller bei aller Differenziertheit der Tongebung auch niemals den klanglichen Urgrund verläßt, so bleibt er in diesem Werk doch hinter der imponierenden Disziplinierheit und Klarheit seiner bisher bedeutendsten Schöpfung, den Frescobaldi-Variationen, zurück. Das zwingende, vereinheitlichende Moment, das dort durch die bindende Kraft des einzigen Themas gegeben war, fehlt hier. In seiner stark fluktuierenden, artistisch ausgeweiteten Klanglichkeit entfernt sich das Konzert vom gegenwärtigen Ausdrucksstreben, das große ungebrochene Linienführungen bevorzugt.

Erich Schütze.

Hans Uldall: Feierlicher Ruf für Blechbläser und Pauken. (Die Musik-Kameradschaft, Blasmusik für Feier und Unterhaltung, herausgegeben von Otto Sommer.) Henry Litolff's Verlag, Braunschweig.

Das ist in der Tat ein „Feierlicher Ruf", der in seiner Eindringlichkeit den Hörer unmittelbar in seinen Bann zwingt. In einem kraftvoll markierten Ansteigen zur Quinte und einem gemessenen Ab- und Umschreiten eröffnen Flügelhörner und Hörner die „Verkündigung". Von Fanfaren- und Signalklängen abgelöst und umspielt, wird sie von den Trompeten, Tenorhörnern und Posaunen weitergetragen. Uldalls treffliche Gestaltungskunst offenbart sich wieder in der allmählichen Entwicklung und Verdichtung des motivischen Geschehens bis zu einer hinreißenden Bekräftigung, die im vorliegenden Werk unter Ausnutzung aller klanglichen Möglichkeiten in einem wahrhaft majestätisch wirkenden, letzten Widerhall des Feierlichen Rufes ausklingt.

Erich Schütze.

Kurt Johnen und Hildegard Städing: Der Anfang im Klavierspiel. Rhythmisch geordnetes Spielgut. Verlag W. Sulzbach, Berlin, 1938. — Um Bach. Rhythmisch geordnetes Spielgut. Heft 2, im Formbild dargestellt. Verlag W. Sulzbach, Berlin, 1939.

Die Herausgabe einer neuen Klavierschule wird stets zu begrüßen sein, wenn als Verfasser ein Musiker zeichnet, der die auf Grund jahrelanger Erziehungsarbeit an jungen Menschen gewonnenen Erfahrungen nun praktisch auswertet, indem er sie der Öffentlichkeit bekanntgibt. Leider fallen solche Arbeiten in den seltensten Fällen auf fruchtbaren Boden. Die Trägheit älterer Musikerzieher — wir müssen das einmal sagen — ist erstaunlich. Man zeigt sich jeder neuartigen Lehrmethode gegenüber verschlossen. Warum soll man sich eine Arbeit aufbürden, wenn man jahrelang im alten Fahrwasser ganz ordentlich unterrichtet hat? An solche Menschen wendet sich diese neue Schule nicht.

Dr. Kurt Johnen, der bekannte Leiter eines eigenen Musikseminars, und Hildegard Städing, Pädagogin am Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin, gaben den „Anfang im Klavierspiel" heraus, der in verschiedener Hinsicht etwas Neues bringt. Es fehlen die Begriffe „langsam" und „schnell". Es gibt nur einen Grundrhythmus: den menschlichen Pulsschlag, der musikalisch durch die Viertelnote ausgedrückt wird. In diesen Zeitgrenzen des Pulsschlages läuft jedes Stück ab. Der Schüler wird dadurch an ein ganz gleichmäßiges Spiel gewöhnt, das auch beibehalten wird, wenn Achtel- oder Sechzehntelnoten das Klangbild auflockern und dem unbefangenen Hörer damit ein schnelleres Tempo vortäuschen. Um gleichzeitig ein musikalisches Spiel zu erreichen, fügen die Verfasser einem Teil der Stücke Schlagbilder bei, die aus ab- und aufwärtsgerichteten Pfeilen (↓↑) bestehen. Zu jeder Viertelnote gehören zwei Pfeile: ↓ ↑ (schwer — leicht); das bedeutet beim Spiel den Niederschlag auf „eins" und das Lösen und Hochrichten der Hand auf „und". Das Fallen und Heben der Hand erfolgt durch eine Führung des ganzen Armes vom Schultergelenk aus; ein technisch ausgezeichnetes Mittel, jedem verkrampften Festhalten des Armes am Körper vorzubeugen. Gleichzeitig lernt der Schüler auf Grund der Technik, das Senken der Hand als schwer, das Heben als leicht zu empfinden. Das Spiel wird gelockert und verliert alles Dilettantische. Die Zusammenfassung mehrerer Takte zu sog. musikalischen „Großtakten" (erkenntlich an den über beide Systeme reichenden Taktstrichen,

im Gegensatz zu den nur zwischen den Systemen gezogenen Strichen) vermittelt dem Schüler die Erkenntnis des formalen Aufbaues eines Stückes.

Dieses vom Optischen her erfaßte Erkennen des formalen Baues einer Komposition wird nun im 2. Heft in der Weise gesteigert, daß stets die vier großtaktigen „Strophen" in eine Reihe gebracht werden. Formal entsprechende Flächen, Erweiterungen oder Verkürzungen werden also dem Spieler durch die räumliche Anordnung als solche erkennbar. Sinn und Ziel dieser neuartigen Lehrmethode ist folgender: den Schüler musikalisch dahin zu erziehen, das Kunstwerk als einheitliches Ganzes zu erfühlen, in dem die Unregelmäßigkeiten nicht Zufälligkeiten bedeuten, sondern den musikalischen Ausdruckswillen des Komponisten darlegen.

Wir hoffen, daß die von den Verfassern angeregte Neuordnung und Neugestaltung des Klavierunterrichts in den Reihen der verantwortungsbewußten Musikerzieher ein lebhaftes Echo finden möge.

Gertraud Wittmann.

Josef Reiter: Festgesang an den Führer des deutschen Volkes. Kantate für Baritonsolo, Männerchor, Frauenchor, gemischten Chor, großes Orchester, Orgel ad lib., Dichtung von Stephan Milow, Universal-Edition, Wien.

In romantischem Geist, der sich der strafffsten Haltung unserer Zeit zuneigt, wird hier begeistert das Einigungswerk des Führers besungen: Das Volk strömt zusammen. Ein Herold ruft die Bauern, Werkner, Forscher und Künstler nacheinander auf, Dank zu sagen für die Segnungen der neuen Zeit. Ein Chor der Genien des Friedens und der Arbeit besingt die Liebe des Führers zu seinem Volke. Am Schlusse vereinigen sich alle zu einem großen Jubel- und Dankhymnus. — Die vorwiegend homophon gehaltene Musik bewegt sich in klaren, knappen Entwicklungen, die aus plastisch und rhythmisch eingänglich geformten Motiven herauswachsen. Charakteristische Prägungen umschreiben das Herannahen der Volksmenge (ausgeweitete Vorhaltsakkordik bis zur spannunglösenden Es-dur-Harmonie), die Wesensarten der verschiedenen Stände (gemessenes d-moll beim Lied der Forscher), die verklärten Klänge der Genien (Des-dur-Harfenarpeggien) und den dithyrambischen Jubel aller am Schluß. Die dramatische Lebendigkeit sichert dem Werk eine starke Wirkung. In seinem klaren Aufbau und Gefüge bietet es keine aufführungstechnischen Schwierigkeiten. Es stellt vor allem Laien- und Volkschören eine dankbare Aufgabe.

Erich Schütze.

Hans Schäuble: Musik für Streichquartett, op. 19. Ed. Bote & Bock, Berlin.

In fünf konzentriert geformten Sätzen bietet der junge schweizerische Komponist eine Musik, die in der Hauptsache rhythmischen Energien entspringt. Eine abwechslungsreiche Linienführung läßt starke gestalterische Kräfte erkennen. Besonders eigengeprägte Formungen bringt der letzte Satz in einem lebhaften Wellenspiel über lose hingesetzten Akkordtupfen. Da das konstruktive Moment überwiegt, fehlt meistens der mitreißende Schwung. Nur im vorletzten langsamen Satz werden intensivere Strahlungen wirksam. Die Begabung des Komponisten läßt gesteigerte Leistungen erhoffen.

Erich Schütze.

* Musikalisches Schrifttum *

Die Besprechungen von neuem Musikschrifttum werden im Einvernehmen mit der Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums veröffentlicht.

Geschichte der deutschen Musik

Josef Müller-Blattau: Geschichte der deutschen Musik. Chr. Friedrich Vieweg Verlag, Berlin-Lichterfelde, 1938. 318 Seiten.

Die Zeit der „Deutschen Musikgeschichten" scheint gekommen. Liegt es daran, daß dieses Thema notwendig die verpflichtende und vornehmste Aufgabe der geschichtsdarstellenden deutschen Musikwissenschaft sein muß, oder daran, daß bisherige Darstellungen als unzulänglich, überholt und weltanschaulich kritisch angesehen werden? Sei es, wie es sei. Für alle Fälle darf man fragen, welche wissenschaftliche Begründung, welche zuverlässigen, grundlegenden und methodisch erhärteten Erfahrungen von der Musikwissenschaft in den letzten Jahren in die Scheuern gebracht worden sind, die einem so großen Vorhaben, wie der Schreibung

der deutschen Musikgeschichte, methodisch-kritisch und weltanschaulich neue und fruchtbare Unterlagen zu geben imstande wären.

Die Antwort auf diese Frage kann niemand von uns befriedigen. Wer die Buchveröffentlichungen der deutschen Musikwissenschaft in den letzten Jahren aufmerksam verfolgt hat, hat feststellen können, daß diejenigen Veröffentlichungen, die Anspruch auf die Bezeichnung einer rein wissenschaftlichen Facharbeit erheben können, lediglich Dissertationen und — seien sie nun langjährig überarbeitet oder nicht — Habilitationsschriften gewesen sind. Die Gründe dieser Erscheinung liegen zum großen Teil außerhalb des wissenschaftlichen Machtbereiches der deutschen Musikwissenschaft: Eine Veröffentlichung ist zunächst eine Geldfrage; solange keine repräsentative Buchreihe der Musikwissenschaft mit völliger finanzieller Entlastung des Autors zur Verfügung steht, wird es dem musikwissenschaftlichen Forscher immer ein aussichtsloses Unterfangen bleiben, seine u. U. langjährige wissenschaftliche Arbeit mit ihrem Abschluß an den Verleger bringen zu können. Wenn zudem noch die allen fühlbare Grundlagenkrisis mit bedacht wird, so muß sich notwendig der Zwang ergeben, die rein wissenschaftlichen Arbeiten einzuschränken, da keine Aussicht auf Veröffentlichung besteht. An Stelle dieses Verzichtes aber ist in den letzten Jahren eine überraschende Fülle von Buchveröffentlichungen erfolgt, die eine *scheinbare* wissenschaftliche Arbeitsleistung vorstellt: das sogenannte allgemeinverständliche „und doch wissenschaftliche" Musikschrifttum. Der Referent rechnet seine Arbeiten uneingeschränkt zu dieser Spezies und darf sich also gegen den Anwurf unangebrachten Hochmutes verwahren. Diese Art musikwissenschaftlicher Veröffentlichungen kann nur insofern Anspruch auf den Charakter einer wissenschaftlichen Arbeit erheben, als der Autor in ihr kraft seiner fachlichen wissenschaftlichen Vorbildung den biographisch-bibliographischen Apparat seines Themas möglichst zuverlässig zu vervollständigen sucht, d. h. ältere wissenschaftliche Annahmen und Kenntnisse auf den Stand der im Laufe der Zeit sich angesammelt habenden Berichtigungen bringt. Alles oder doch *fast* alles, was hinzugetan wird, ist doch wohl eine Frage der *literarischen*, d. h. der sprach- und deutungsfertigen Darstellungsart. Diese Darstellungsart kann durchaus das Eigentum und die persönliche *Leistung* des Autors sein, der mit ihr die Kraft seiner Einfühlung, seiner geistesgeschichtlichen Bildung, seiner Interpretations- und Deutungsgeschicklichkeit erweist; aber — ist das im strengen Sinne eine *wissenschaftliche* Leistung? Ist sie das nicht nur in ihrem geringsten Teil? Sollte man sich nicht die Frage vorlegen, ob nicht dieses Maß an Ausdeutung, Einfühlung und Darstellung von vielen gebildeten *praktischen* Musikern erwartet werden kann (und tatsächlich bewiesen wird), die sich nicht rühmen können, eine langjährige fachwissenschaftliche Ausbildung oder gar wissenschaftliche Forscherpraxis ihr eigen zu nennen? Es soll damit nichts gegen den Wert dieser unserer Veröffentlichungen gesagt werden: sie sind notwendig und erfordern gewiß ein hohes Verantwortungsgefühl des Autors vor der volkserzieherischen Bedeutung gerade *dieses* Schrifttums. Soll aber die *Wissenschaft* die Not einer besonderen Lage zur selbstgenügsamen Tugend und sich selbst glauben machen, das alles bedeute Musikwissenschaft? Daß kein ernsthafter deutscher Musikwissenschaftler sich heute dieser Illusion hingibt, dürfte eine Binsenwahrheit sein, die allerdings dadurch nicht an Bedeutung verliert, daß sie verschwiegen wird.

Biographien, Briefsammlungen, Handbücher usf. sind in den letzten Jahren in erfreulicher Zahl von Musikwissenschaftlern geschrieben und herausgegeben worden, sie haben breitesten, musikerzieherisch fruchtbaren Boden beackert und damit ihre Daseinsberechtigung dokumentiert — sie haben als angenehme Begleiterscheinung manchem ein Schmerzensgeld für das nicht immer beneidenswerte selbstlose Forscherdasein mit sich gebracht. Nur scheint nach Lage der Dinge die Gefahr nicht ganz gebannt, daß der verlegerische Gesichtspunkt die Forscherinitiative durch immer neue Angebote zu ersticken droht. Sicherlich spielt heute diese Überlegung auch bei der Veröffentlichung einer deutschen Musikgeschichte eine Rolle: die Zeit verlangt nach einem guten Handbuch der deutschen Musikgeschichte, und da seit längerer Zeit trotz aller Neuerscheinungen ein sachlich und weltanschaulich zuverlässiges, allgemein anerkanntes Handbuch noch nicht gab, besteht außer dem allgemeinen auch ein verlegerisches Interesse an der Auflage einer neuen deutschen Musikgeschichte. Dieses Interesse fragt allerdings nicht danach, ob die musikwissenschaftliche Forschung zur Zeit ausreichend gerüstet ist, dieses Thema erneut anzugreifen. Diese Frage nun einfach zu verneinen, wäre verfehlt und bedeutete eine erhebliche Unterschätzung der geleisteten wissenschaftlichen Arbeit. Es kommt aber wesentlich darauf an, welche *Absicht* mit der Darstellung der deutschen Musik verwirklicht werden soll: eine Vorführung der deutschen Musik als *Geschichte* oder eine Geschichte der deutschen Musik als *Kunst*. Das erstere wird heute ebenso vollständig möglich sein wie das zweite unmöglich erscheint. Die geschichtlichen Tatsachen sind heute bis zu einer Vollkom-

menheit erarbeitet, die es erlaubt, von ihnen zusammenhängend zu berichten; aber über die Fülle der geschichtlichen musikalischen Strukturen als Gleichnis geistiger Kräfte und Lagen wissen wir grundlegend vorerst um so weniger, als die sogenannte Geisteswissenschaft mit ihrer schillernden Fabulier- und Deutungskunst bei jedem ungeblendet gebliebenen Wissenschaftler ein ausreichendes Mißtrauen an ihren Ergebnissen zurückgelassen hat.

Der besondere Wert nun der „Geschichte der deutschen Musik" J. Müller-Blattaus liegt in der klaren Erkenntnis des Autors über den zu wählenden Weg. Wenn seine Darstellung als Ersatz für das veraltete Buch von Malsch gedacht war, so war dem Verfasser damit schon die Richtung gewiesen, und niemand wird billigerweise von ihm etwas erwarten und verlangen, was von Anfang nicht beabsichtigt war zu geben. Diese Neudarstellung der deutschen Musikgeschichte soll — wie die von Malsch — sich vornehmlich in Schule und Haus einführen, sie soll, wie der Verfasser mit Recht erweitert, für Schulungs- und Lagerarbeit ein zuverlässiger und vollständiger Helfer und Berater sein. Übersieht man die zuvor geschilderte wissenschaftliche und literarische Zwangslage — in der sich auch der Verfasser befinden mußte —, so darf man das besondere Verdienst Müller-Blattaus, das er sich mit dieser „Geschichte der deutschen Musik" erworben hat, unter drei Gesichtspunkten zusammenfassen.

1. Der Autor beschränkt sich auf einen Tatsachenbericht. Wenn man sich die Fülle des Stoffes klarmacht, so wird man anerkennen, daß Müller-Blattau eine ebenso übersichtliche wie begründete Anlage, eine lückenlose und doch aufgelockert lesbare Darstellung, verbunden mit weitgehender Verläßlichkeit im einzelnen, vorlegt, welche Eigenschaften an sich schon den Wert dieses Buches bestimmen könnten. Der Verfasser verfügt nicht über die vokabulare Equilibristik Moserschen Stiles, er hält sich — und das sicher mit Absicht und merkbarem Vorteil — an das geschichtliche, archivalisch gesehene Dokument, das er dem Leser nicht durch schwungvolle Umschreibungen vernebelt, sondern mit einfachem, stellenweise fast trocken didaktischem Wortschatz vorstellt.

2. Mit dieser Einstellung des Verfassers ist ein zweiter Vorzug des Buches verknüpft; es verzichtet auf die üblichen Formulierungen einer allmählich zur Kupfermünze entwerteten sogenannten Stil- und Geistesgeschichte. Man kann es als Nachteil ansehen, daß Müller-Blattau davon absieht, eine neue Möglichkeit der Deutung und Interpretation der vorgebrachten Musikformen zu suchen, doch hat der Verfasser sicherlich das Recht auf seiner Seite, wenn er grundsätzlich von dem Charakter eines archivalischen Tatsachenberichtes nicht abweicht. Die Musik an sich, ihre formale Existenz, ihre Struktur tritt dementsprechend bei Müller-Blattau nur sehr selten in das Blickfeld, sie bleibt historisches Objekt. Das Abrücken von der Geistesgeschichte wirkt sich dadurch ebenso konsequent wie fruchtbar aus; geistesgeschichtliche Fakten verschmäht zwar der Verfasser nicht, aber sie werden nicht als bequeme Deutung eines aus sich selbst nicht gedeuteten musikalischen Tatbestandes herangezogen, sondern lediglich als zeitgeschichtliche Folie und kulturgeschichtliche Einbettung des Tatsachenberichtes verwandt. Und hier gibt Müller-Blattau freilich mehr, als vor ihm insgemein zu erfahren war; die Schilderung des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert und zur Goethe-Zeit wird man in diesem Sinne als erfreuliche Ausblicke gebende Bereicherung begrüßen dürfen. Auch das Beibringen so mancher bisher für den Musikliebhaber an versteckter Stelle unerreichbar gebliebenen Beispiele (frühe deutsche Mehrstimmigkeit) muß in gleicher Weise als verdienstvoll anerkannt werden.

3. Um die weltanschaulich einheitliche Tendenz der Gesamtdarstellung hat sich der Verfasser bemüht. Müller-Blattau verspricht im Vorwort eine „völkische Wertung" und „neue Sinngebung" der deutschen Musikgeschichte, die zweifellos seinem Buche Ausrichtung und Ziel gewesen ist. Trotzdem mußte die Realisierung dieser Absicht bald an der uns heute noch gesetzten Grenze des Möglichen anlangen. Der Verfasser wird mit uns übereinstimmen, wenn wir ihm den Vorrang lassen, die erste deutsche Musikgeschichte mit diesen Vorzeichen geschrieben zu haben, daß aber die Durchführung dieser Idee in der Darstellung nicht immer gelingen konnte. Der historisch-archivalische Tatsachenbericht kann von sich aus nicht mehr aussagen, als daß etwas als deutsch anzusehen sei, nicht aber, was an ihm das Wesen, das Kriterium der Deutschen schlechthin anzusehen sei; z. B. kann der Verfasser die Liedgeschichte des 15./16. Jahrhunderts als eine deutsche Epoche feiern, aber er muß darauf verzichten, herauszuarbeiten, welche musikalischen Erscheinungen der Liedmotette die spezifischen und überzeitlichen Kriterien des Deutschen sein könnten. Niemand kann das heute; die Aufgabe aber bleibt uns. Auch in diesem Falle wird man Müller-Blattau Anerkennung zollen, daß er nicht den Versuch gemacht hat, etwas auszusagen, was uns zu formulieren noch nicht vergönnt ist; er hat uns das enttäuschende Schlußkapitelchen der gleich-

zeitig erschienenen Moserschen „Deutschen Musikgeschichte" erspart und dafür die geschichtliche völkische Schöpferkraft um so klarer herausgestellt: er zeigte die Dokumente des deutschen Geistes in der Geschichte, seine letzte musikalische Substantiierung ließ er notwendigerweise verhüllt; er machte den Satz des Vorwortes wahr, er zeigte „die Sendung der deutschen Musik in der Geschichte des deutschen Volkes".

Übersieht man Anlaß und Aufgabe des Buches, seine Durchführung und Haltung, so wird man diese „Geschichte der deutschen Musik" als die beste heute vorhandene und mögliche Darstellung ansprechen können. Und es soll keine Einschränkung dieses Urteils sein, wenn der Referent im folgenden versucht, die glatt überarbeitete Oberfläche der Darstellung wenigstens an einigen Stellen dadurch aufzurauhen, daß er auf die offenen Fragen und Probleme der Geschichtsforschung hinweist, die fast unbemerkt durch den Fluß des Berichtes überbrückt worden sind. Der Referent glaubt sagen zu dürfen, was an wissenschaftlicher Forschung unter vielem anderen noch getan werden könnte, ohne daß er im geringsten dem Autor damit zum Vorwurf machen will, daß nicht er diese Probleme aufgegriffen hat (oder sie vielleicht mit Absicht unterdrückt hat). Was der Referent meint, kann schon an den ersten 70 Seiten des Buches klar werden.

Müller-Blattau hat die Anfänge der deutschen Mehrstimmigkeit und ihre erste große Blüte, die mit dem Lochamer Liederbuch beginnt, zwanglos aus dem einstimmigen germanischen Liederbe herauswachsen lassen. Daß das nicht so selbstverständlich ist, weiß der Verfasser wie jedermann. Die Mehrstimmigkeit in Deutschland ist ein später Beitrag zu einer hochentwickelten europäischen Mehrstimmigkeit; wir erfahren vom Autor weder etwas über die Zusammenhänge mit vordeutscher Mehrstimmigkeit noch legt er Wert auf die Sichtbarmachung der tonalen Beziehungen von deutscher Liedmelodie und späterer mehrstimmiger Klang- und Akkordbildung in Deutschland. Der Verfasser ist damit einem Problem der zeitgenössischen Musikgeschichtsschreibung aus dem Wege gegangen: der Frage nach dem angeblich durch die Dreiklangstonalität gegebenen ureigenen „germanischen Tonsystem". Und doch hat diese Frage für die deutsche Musikgeschichtsschreibung der Gegenwart entscheidende Bedeutung; und wenn Müller-Blattau dieses Problem unterdrückte, so glaubt der Referent die Bedeutung dieser Frage dadurch herausheben zu dürfen, daß er sie stellt. Ist es richtig, daß — wie einst Lederer, heute Bücken und Eichenauer als völlig gesichert behaupten — um 1400 (vornehmlich durch Dunstable

und die burgundischen Meister) das „germanische Tonsystem" der tonalen Dreiklangsbeziehungen über das „kontinentale Tonsystem der Gotik" triumphierte (siehe Bücken: Musik der Nationen, S. 46 f.)? Wenn diese Auffassung richtig wäre, so hätte Müller-Blattau eine bedeutungsvolle Ureigenschaft mehrstimmigen germanischen Musizierens verschwiegen. Nun läßt sich aber gegen die von Bücken und Eichenauer unbesehen hingenommene Anschauung sehr viel sagen (siehe auch die Besprechung des Eichenauerschen Buches „Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele" im Oktoberheft 1938 der „Musik", S. 44). Wenn man das Terzen- und Sextensingen englischer und skandinavischer Stämme als geschichtlich anerkennt, so sprechen doch folgende Überlegungen gegen die so beliebte Verallgemeinerung, in ihnen ein germanisches Tonsystem sehen zu müssen.

1. Die englischen mehrstimmigen Denkmäler des 14. Jahrhunderts entsprechen der „kontinentalen" Mehrstimmigkeit der französischen Gotik.

2. Wer will behaupten, daß diese „kontinentale" gotische Mehrstimmigkeit Perotins, Vitrys und Machauts rassisch nicht von nordisch-germanischen Menschen erdacht und aufgeführt worden ist? Ein Blick auf die Rassenkarte wäre dazu zu empfehlen.

3. Zu denken dürfte ferner geben, daß das deutsche geistliche Lied des Mittelalters, das sicherlich den völkisch-germanischen Kräften entwuchs, sich einer „germanischen" Austerzung à la gymel und fauxbourdon weitgehendst entzieht.

4. Sollte es ferner immer noch übersehen werden, daß die ersten rein nach dem neuen Tonalitätsprinzip komponierten Stücke in Italien von einer ein bis zwei Jahrzehnte älteren Generation als Dunstable geschrieben worden sind? Will man diesen Schöpfern venetianischer Staatsmusiken aber langobardisch-germanisches Blut zusprechen, so muß man jenen angeblich kontinentalen, gregorianisch-kirchlich „überfremdeten" Musikern der

Gotik das (um vieles berechtigtere) gleiche Vorrecht, als Germanen zu gelten, zugestehen.

5. Vergleicht man diese Musik italischer Meister (lediglich bei Ciconia besteht die Möglichkeit, seine Herkunftsbezeichnung „de leodio" mit „aus Lüttich" zu übersetzen) mit der des Engländers Dunstable, des eigentlichen Kronzeugen des „germanischen" Tonsystems, so ist es nicht schwer festzustellen, daß die italischen Stücke weitaus rücksichtsloser die neue Satzart anwenden als es Dunstable tut und daß anderseits die Germanen Dunstable und Dufay ein erstaunliches Erbe an spätgotischer „kontinentaler" Klangabstraktion, an Zahlenmystik und Isorhythmie pflegen, das es gar nicht erlauben sollte, so ohne weiteres von einem „Durchbruch" des germanischen Tonsystems zu sprechen. —

Aber diese fünf Punkte berühren noch immer nicht den wesentlichen Kern der gesamten Frage. Wenn germanische Stämme in Terzen und Sexten sangen, so begleiteten sie mit diesen Intervallen eine vorvorhandene Melodie; das Kennzeichen der italischen Stücke um 1400 aber ist gerade die Aufgabe einer etwa vorvorhandenen Melodie zugunsten einer Verwendung der neuen tonalen Dreiklangsbeziehungen als einer durch keinen „cantus prius factus" geführten, eigenständigen formalen Tonordnung! Hier liegt doch der entscheidende Neuansatz; die burgundische Epoche hat dagegen bis Ockeghem an einer derartig konsequenten Befreiung des eigenständig-modernen Tonsystems gearbeitet. Es kann sich nach allem gar nicht um den „Durchbruch" eines germanischen Tonsystems handeln, sondern um eine europäische Erscheinung, die — wie die gleichzeitige Einführung der Perspektive in der Malerei, der Hallenkirche in der Baukunst — das Gleichnis eines tiefgreifenden europäischen Geisteswandels ist[1]. Man kann den Übergang zur harmonischen Tonalität ebensowenig einen germanischen Durchbruch nennen wie man die Perspektive als germanisches Sehen bezeichnen darf. Gerade die der Tonalität in der Malerei entsprechende perspektivische Bildkonstruktion ist von Giotto bis Masaccio italienische Neigung und italienisches Amt gewesen. (Sollte man von der Musik des italienischen Trecento gegenüber Vitry und Machaut nicht ähnliches sagen können?!)

Man sieht, hier weitet sich unter der Oberfläche der Darstellung Müller-Blattaus ein Fragenkomplex von nicht geringer Bedeutung. Ein weiterer Kreis von Fragen schließt sich um das große Kapitel der Frühgeschichte der germanischen Musik. Auf diesem Gebiete ist Müller-Blattau schon mehrfach mit Beiträgen an die Öffentlichkeit getreten, doch darf man sagen, daß seine so bestechend einfache und verständliche Entwicklungslinie von der Rufzeile zum doppel- und mehrzeiligen Lied doch wohl nicht ganz so selbstverständlich hinzunehmen ist, wie es den Anschein hat. Auch hier könnte man zwei Fragen aufwerfen:

1. Ist es methodisch richtig anzunehmen, daß eine „Entwicklung" vom Ruf zum Doppelruf, zur Zeile und zur Zeilenpaarung vorliegen muß? Sollte nicht diese Vorstellung die Folge eines entwicklungsgeschichtlich getrübten Geschichtsbildes sein? Man könnte außerdem berechtigte methodische Bedenken dazu äußern, daß diese Entwicklung an ihren wichtigsten Stellen durch Beispiele erläutert wird, deren wissenschaftliche Durchschlagskraft dadurch sehr geschwächt erscheint, daß sie vom Autor auf Grund seiner Anschauung von den Dingen zu praktisch musiklosen Texten zurechtgemacht sind. (S. 10, S. 39; siehe auch dazu die Neumen-„Übertragung" des Petrusliedes „unsar trohtin hat farsalt" in ZfM. XVII, 141.)

2. Welchen Wert hat für die Erkenntnis demnach das uns rudimentär erhaltene vorgeschichtliche Kinderlied, muß aus seiner Perspektive notwendig auch das ganze vor- und frühgeschichtliche germanische Lied gesehen werden?

Welch gefährliche Konstruktionen die Vorstellung der „Entwicklung" mit sich bringen kann, zeigt die Besprechung des Satzes „Ein vrouleen edel von naturen" aus dem Lochamer Liederbuch, die darin gipfelt, daß der Verfasser zusammenfaßt: „Hier ist der Angelpunkt der Entwicklung." Fast scheint es, als führe diese Bemerkung in bezug auf den angeführten dreistimmigen Satz irre. Sollte man wirklich diese Komposition einen Angelpunkt der niederländischen Polyphonie nennen dürfen? Stücke wie dieser Satz, mit freier Oberstimme und dieser charakteristischen Kurzimitation finden sich ähnlich im spät zugestoßenen italischen Randgebiet der ausklingenden Gotik; und die „fremde Art des Schließens" (S. 61) kann doch um 1450 kaum „aus der kunstvollen niederländischen Mehrstimmigkeit stammen"; wobei nicht zu vergessen ist, daß gerade auch diese „Art des Schließens" französisch-italienische Formel (Landinosche Sext) des 14. Jahrhunderts gewesen ist, die erst mit dem Ende der burgundischen Epoche abgebaut wird. — Hier liegt augenscheinlich ein durch die (mit diesem Beispiel allzu naheliegende) Entwicklungsvorstellung hervorgerufener Irrtum Müller-Blattaus vor. Und muß es unter dieser

[1] Der Referent wird auf diese Frage in dem demnächst erscheinenden Buch „Musik und Weltbild" eingehender zurückkommen.

Vorstellung und durch sie als unbedingt bewiesen gelten, daß der Oberstimmenkanon des „Sommerkanons" jünger als der Grundkanon sei, daß man es bei dem modal streng rhythmisierten Tenor „Brumas es mors" mit alten „Rufzeilen" zu tun habe? — An einer anderen Stelle (S. 33) hat der Verfasser dann umgekehrterweise ohne den geschichtlichen Abstand zu berücksichtigen ältere (reimlose) und jüngere Reimsequenz als deutsch-westlich-französischen Gegensatz ausgedeutet.
Der Leser mag sich mit diesen Überlegungen und Fragezeichen begnügen, die — es sei nochmals betont — dem obigen Gesamturteil keinerlei Einschränkung bedeuten sollen, mit denen nur oberflächlich gezeigt werden sollte, welche wissenschaftliche Arbeits- und Denkkraft nötig sein wird, um einem seiner Aufgabe so gerecht werdenden Werk, wie dem Müller-Blattaus, späterhin eine bereicherte und sich kraftvoll verjüngende Neuauflage und Neudarstellung möglich zu machen. Für Jahre hinaus aber wird das heutige Buch ein geschätzter Berichterstatter der deutschen Musik bleiben.

Werner Korte.

Friedrich Herzfeld: Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner. 367 S. Wilhelm Goldmann Verlag in Leipzig, 1938.
Daß es auch in dem riesenhaften Wagner-Schrifttum noch „Lücken auszufüllen" gibt, beweist Friedrich Herzfeld mit seinem Buch über Minna Planer. Wagners erste Frau hat eine ähnlich verschiedene Beurteilung erfahren wie der Meister selbst. Aber während sich um sein Haupt mit fortschreitender Erkenntnis von Werk und Persönlichkeit immer strahlender die Glorie des umwälzenden, über jede kleinliche Beurteilung erhabenen Genies wob, blieb seine erste Frau überwiegend einer abwertenden oder zum mindesten mehr oder weniger gleichgültigen Betrachtung ausgesetzt. Dadurch ist allein schon die wichtige Tatsache, daß Wagner nicht weniger als 32 Jahre seines Lebens mit Minna verheiratet war, bagatellisiert worden. In Wirklichkeit bildet diese Ehe einen granitenen Block im Leben Wagners, und mehr als einmal drohte sein Schaffen an der Unsumme von Qual und Leid, die darin beschlossen ist, zu zerbrechen. „Wie er sich aber immer wieder darüber hinaus in die Welt seiner hohen geistigen Schöpfungen emporschwingen konnte", so sagt Herzfeld sehr richtig, „das ist vielleicht das größte Wunder seines ungeheuren, seiner Berufung unablässig folgenden Willens."
Dieser schöpferische Wagner bleibt jedoch, dem Thema des Buches entsprechend, im Hintergrund. Der Mensch Wagner mit allen seinen Menschlichkeiten und ihm zur Seite — nach seinen eigenen Worten — die „arme Frau, die mit einem Ungeheuer von Genie sich zurechtfinden sollte", stehen im Mittelpunkt. Wie sich die Ereignisse des Wagnerschen Lebens, von der Minna-Seite her gesehen, im einzelnen abspielen, das wird mit vorbildlicher Sachkenntnis und Genauigkeit geschildert. Herzfeld hat ein eingehendes Quellenstudium getrieben und über die bekannte Literatur hinaus fast einhundert Briefe Minnas zum ersten Male veröffentlicht oder verwertet. Die Fülle dieses Materials und vor allem seine klug sichtende Bearbeitung stellt manches bisher Ungeklärte richtig und entwirrt viele Fäden der sich tausendfältig überschneidenden Lebenswege Wagners und Minnas. Daß sich bei manchen bisher in einseitigem Licht gesehenen Einzelheiten die Waage der Beurteilung zuungunsten Wagners neigt, sei nicht verschwiegen. Aber ebenso deutlich werden neben den Tugenden Minnas — vor allem ein um die äußeren Dinge des Lebens mit Eifer und Geschick bemühtes Hausfrauentum — auch ihre Fehler deutlich, die sich im Laufe der Jahre immer mehr zu Wahnvorstellungen verdichteten. Herzfeld läßt uns tief in das fast Strindbergsche Ehemartyrium Wagners hineinsehen, aber er tut das neben der notwendigen Sachlichkeit des Chronisten mit ebensoviel Feingefühl wie besonders mit der hier gebotenen Ehrfurcht vor einem Genie der deutschen Musik.
Welches Gewicht insgesamt die Minna-Epoche für das Leben Wagners hatte, lehrt ein einfacher Zahlenvergleich. Zweiunddreißig Jahre war Wagner mit ihr verheiratet — und fast alle seine großen Werke hat er an ihrer Seite geschaffen oder doch geplant — während sein Bund mit Cosima neunzehn Jahre dauerte und das Wesendonck-Erlebnis sich nur über vier bis fünf Jahre erstreckte.
So bietet Herzfelds Buch allein schon vom Stoff her Wesentliches an neuen Erkenntnissen. Es ist eine willkommene Bereicherung des Wagner-Schrifttums, in der man nur die Kennzeichnung der Juden vermißt, aus Wagners Pariser Freundeskreis z. B. Lehrs und Schlesinger.

Hermann Killer.

Ernst Wurm: Musik wie ein Schwert. G. Grote Verlag, Berlin, 1938. 114 Seiten.
Die Erzählung versucht die Gestalt des Musikdramatikers Christoph Willibald Gluck menschlich näherzubringen und das Reifen der Opernreformgedanken, die Wendung vom landläufigen Opern-

stil zum „Orpheus“ zu veranschaulichen. In einer klaren Sprache entwickelt Wurm die Vorgänge, die er trotz der dichterischen Einkleidung stets in Einklang mit den geschichtlichen Tatsachen hält. Die große Persönlichkeit Glucks, die mangels ausreichender Briefüberlieferung viel zu wenig von den Musikfreunden gekannt wird, steht hier sympathisch in der Wiener Umgebung. Mit der Aufführung des „Orpheus“, dem großen Triumph Glucks, endet die Erzählung. Gerigk.

Robert Oboussier: Die Sinfonien von Beethoven. Einführungen. Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin, 1938. 102 Seiten.

Immer von neuem wird um die anschauliche Umschreibung der großen sinfonischen Schöpfungen durch das Wort gerungen. Man will eine Anknüpfung geben und auf dem Wege der Beschreibung des musikalischen Ablaufs eine Brücke zum Verständnis bieten. Gegensätzlich geartete Betrachtungsweisen haben sich gerade auf diesem Gebiet oft in kürzester Zeit abgelöst. Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, die subjektiv bei jedem Hörer andersverlaufenden Hörerlebnisse und die sich mit größten Abweichungen einstellenden Assoziationen in eine halbwegs verbindliche Formulierung zu bannen, die im Idealfall eine gemeinsame Ausgangsbasis bilden kann. Werner Korte ist das vom Wissenschaftlichen weitgehend in seinem für unsere Beethoven-Auffassung richtungweisenden Beethoven-Buch (im Hesse-Verlag) gelungen.

Die vorliegende Schrift Oboussiers geht ganz vom Standpunkt des Konzertliebhabers aus, der über eine gewisse musikalische Bildung bereits verfügt. In einer sauberen, phrasenlosen und dennoch im Ausdruck bildhaften Weise ermöglicht er einen Gang durch das Kunstwerk. Seine Beschreibung will nicht für sich allein bestehen, sondern ist ausdrücklich als Begleiter während des Hörens gedacht. Namentlich die Schallplattenfreunde seien auf diese im Auftrage des Berliner Philharmonischen Orchesters geschriebenen Einführungen verwiesen. Wer die Schwierigkeit kennt, die sich einer anschaulichen Beschreibung musikalischer Großformen entgegenstellt, wird Oboussiers Versuch als eine allen billigen Forderungen gerecht werdende Lösung würdigen.

Herbert Gerigk.

Joseph Schmidt-Görg: Nicolas Gombert. Leben und Werk. Verlag L. Röhrscheid, Bonn, 1938. 1. Aufl. XV, 407 Seiten und 67 Seiten Notenanhang.

Trotz mannigfacher Einzeluntersuchungen ist die Epoche zwischen Josquin und Palestrina immer noch ein von der Forschung verhältnismäßig unbebautes Land, insofern, als die schöpferischen Persönlichkeiten, an denen die Zeit so reich war, in sehr bescheidenem Maße und teilweise überhaupt noch nicht als greifbare Gestalten hervortreten und als eigengeartete, durch ihr Volkstum in hervorragender Weise bestimmte Charakterköpfe unsere Anteilnahme erregen. Einer der bedeutendsten Meister und vielleicht das wichtigste Bindeglied zwischen den Epochen ist der Flame Nicolas Gombert, mit dessen Leben und Werk sich das vorliegende Werk ausführlich beschäftigt. Man sieht sich freilich nicht wenig enttäuscht, wenn man das Kapitel über Gomberts Leben liest und dabei gewahr wird, daß über dieses Thema dem Forscher, auch wenn er sich wie Schmidt-Görg mit einer bewunderungswürdigen Ausdauer um die verschiedenartigsten archivalischen Quellen bemüht, kaum etwas zu sagen vergönnt ist, aus dem einfachen Grunde, weil die Quellen nahezu vollkommen schweigen. Das muß bei einer Persönlichkeit wie Gombert, der als Kapellmeister Karls V. im Vordergrund des damaligen Musiklebens stand und auch von seinen Zeitgenossen geehrt und geschätzt wurde, besonders auffallen. Der Verfasser hat indessen alles aufgeboten, um diesen unersetzlichen Mangel einigermaßen zu beheben, er hat es sich keine geringe Mühe kosten lassen, um das Bild seines Helden durch alle erdenklichen, wenn auch oft unbedeutend erscheinende Pinselstriche liebevoll auszumalen. Daß er trotz der Dürftigkeit zeitgenössischer Nachrichten unsere bisherigen Kenntnisse über die menschliche Erscheinung Gomberts um einiges bereichern und manche Irrtümer richtigstellen konnte, sei anerkennend hervorgehoben, obwohl immer noch elementare Fragen unbeantwortet bleiben müssen: wann Gombert geboren und gestorben ist, wo und bei wem er seine musikalische Ausbildung genoß, wie sein Leben im einzelnen verlief usw. Der Verfasser glaubt zwar hierfür einen gewissen Ersatz bieten zu können, indem er die Reisen des Kaisers, auf denen er von der Hofkapelle begleitet wurde, ausführlich schildert und dabei stets unterstellt, daß auch Gombert all diese kaiserlichen Fahrten im Reich, in Spanien und Italien mitgemacht habe. Wenn man auch hierin dem Verfasser grundsätzlich wird beipflichten dürfen, so bieten doch andererseits die langatmigen, Wesentliches und Unwesentliches in unzulässiger Breite vermengenden Reiseberichte keinerlei Ersatz für die fehlenden direkten Nachrichten über Gombert. Die Hintergrundsstaffage wird hier zur Hauptsache erhoben, während die Persönlichkeit Gomberts einem Schatten gleich am Horizont vorüberhuscht. Es sei gerne zugegeben, daß aus den verschiedensten Doku-

menten, die der Verfasser sorgsam durchgeackert und teilweise am Ende seines Buches im Original wiedergegeben hat, mancherlei Wertvolles über die gesamte habsburgische Musikorganisation geschöpft wird. Aber dieses Plus geht in den Weitschweifigkeiten jener Fahrtenberichte, die kaum über das Allgemein-Musikalische der Zeit, geschweige denn über Einzelheiten berichten, förmlich unter.

Festen Boden unter die Füße gewinnt der Verfasser erst in seiner Darstellung des Gombertschen Schaffens. Das Bild des Meisters, wie es bisher in allgemeinen Umrissen feststand, wird zwar nicht verändert. Aber es erfährt doch unter Zugrundelegung einer umfassenden Analyse aller erreichbaren Werke (die Bibliographie im Anhang ist vorbildlich) eine bis ins einzelne gehende Interpretation. Die Hauptgattungen, die Gombert pflegte (Messe, Motette, Chanson), werden im allgemeinen und einzelnen untersucht, das Zeitstilistische wird sorgsam herausgearbeitet, die eigentümliche Verkettung Gomberts mit Ockeghem, seine vielfach antipodische Stellung zu Josquin wird ebenso eindringlich dargelegt wie sein Verhältnis zu bedeutenden Zeitgenossen, vor allem dem Römer C. Festa und den Spaniern Escobedo und Morales. Daß Gombert trotz mannigfacher Berührung mit fremden Stilen Flame blieb und die nordische Art, die besonders in einem ursprünglichen Willen zur Polyphonie zutage tritt, nicht nur nicht verleugnete, sondern sie sogar immer bedingungsloser ausprägte, ist schließlich ein Zug, der Gomberts Schaffen unserer Zeit besonders naherücken muß. Schmidt-Görgs Buch wird hierfür der beste Dolmetsch sein.

Rudolf Gerber

Elly Schmidt-Graubner: Die Neuberin. Passion einer Rebellin. Verlag Otto Janke, Leipzig, 1938.

Es werden in neuester Zeit Bücher auf den Markt gebracht, die das Leben und Schaffen großer Persönlichkeiten — vornehmlich Musiker — zum Gegenstand ihrer Betrachtung nehmen. Da die unverbindliche Form des Romans gewählt wird, sind diese Bücher hinsichtlich der historischen Treue mit Vorsicht zu genießen. Sie haben aber ein Gutes: der ungezwungene Plauderton, in dem sie geschrieben sind, verhilft ihnen dazu, auch von denen gern gelesen zu werden, die — unbeschwert von Wissen und kritischer Einstellung — Freude an der Sache, am Stoff haben. Aus diesem letzteren Grunde verdient der Roman „Die Neuberin" empfohlen zu werden.

Die Verfasserin schildert uns in ihrem Buch den Schicksalsweg der Caroline Friederike Neuber, der ersten bedeutenden deutschen Komödiantin, deren Lebensziel die Schaffung einer eigenen deutschen Schaubühne war, bespielt von Schauspielern, die, der üblichen Improvisation entsagend, in geschulter Deklamation Verse sprachen. Ihr Kampf galt der Figur des Harlekin, des Hanswurst, der unbekümmert um den Inhalt eines Theaterstückes seine derben Späße trieb. In dem Leipziger Universitätsprofessor Gottsched entsteht ihr ein Helfer. Im ewigen Auf und Ab von Freud und Leid vergehen Tage, Monate, Jahre. Die Neuberin verliert ihr Ziel nicht aus den Augen. Intrigen, aus Haß und Neid geboren, lassen sie nur um so intensiver am einmal eingeschlagenen Weg festhalten. Bis dann 1750 das Ende da ist. Sie muß ihre Truppe auflösen. Auf ein Engagement der Kaiserin Maria Theresia hin reist sie mit wenigen Schauspielern — alles kleinen Anfängern — nach Wien. Hier ist der Harlekin unbeschränkter Herrscher aller theatralischen Kunst. Niemand vermag die reine Kunst der Frau zu würdigen. Um geringer Schuldbeträge flieht man von einem Ort zum andern. Der Krieg vernichtet die letzte Existenzmöglichkeit. Am 30. November 1760 starb die Neuberin einsam und unerkannt in Laubegast bei Dresden.

Gertraud Wittmann.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Zandonai: „Francesca da Rimini"

Italienischer Operntriumph im Stadttheater zu Dortmund

Waren schon die im Rahmen des Zyklus „Zeitgenössisches italienisches Opernschaffen" zu Beginn der Spielzeit im Dortmunder Stadttheater aufgeführten Werke „Gloria" von Ciléa und „Fedora" von Giordano über den künstlerischen Erfolg hinaus wesentliche Beiträge zum deutsch-italienischen Kulturaustausch, so bedeutete Riccardo Zandonais Musikdrama „Francesca da Rimini" eine Steigerung, die einem rauschenden Triumph gleichkam.

Der Stoff der Oper geht zurück auf Gabriele d'Annunzios gleichnamige Tragödie, die von Tito

Ricordi bearbeitet wurde. Blättern wir die Geschichte der „Francesca da Rimini" weiter zurück, finden wir ihren Ausgangspunkt in den berühmten Terzinen von Dantes „Göttlicher Komödie", die im fünften Gesange seine Begegnung im Inferno mit den Liebenden schildert. Francesca, die einem ungeliebten Manne, dem häßlichen und lahmen Giovanni di Malatesta, vermählt ist, ist in herzlicher Liebe zu ihrem Schwager Paolo entbrannt, der ihre Gefühle mit gleicher Leidenschaft erwidert. Boccaccio hat die Geschichte ihrer Liebe und ihres Todes (am 4. September 1289) in seinem Fragment gebliebenen Kommentar zur „Göttlichen Komödie" erzählt. Auf der Opernbühne rollt die Tragödie als handfestes Theaterstück ab, in dem am Schluß Falltür, Dolch und zwei Leichen eine eindeutige Sprache reden. Aber gegenüber diesen Attributen einer grausam-grausigen Ehegeschichte kommt auch der lieblicher und gefühlvoller Lyrik zugewandte Sinn der Titelheldin kontrastreich zur Geltung.

Riccardo Zandonai zeigt in der schon 1914 entstandenen und seither auf allen italienischen Bühnen heimischen Oper eine Anpassungsfähigkeit an den Stoff, die die Dramatik effektvoll unterstreicht und die Lyrik in seelischer Empfindsamkeit wunderbar zart und leuchtkräftig ausmalt. Daß eine hinreißend aufsteigende, in Kantilenen schwelgende Liebesszene den Höhepunkt der Oper bildet, versteht sich. Als Schüler Mascagnis ist der 1883 im Trentino geborene Komponist den Ausdrucksmitteln des Verismus und seiner leidenschaftlichen Sprache eng verbunden. Aber der naturalistische Stil dieser „Richtung" erscheint bei ihm gefiltert durch die kultivierte Feder eines bei allem durchgreifenden Temperament geistigen Musikers.

Die musikalische Einstudierung der Oper durch Maestro Fabio Giampietro und die affektgeladene Leitung der Aufführung durch den Komponisten verliehen der glanzvollen Wiedergabe authentischen Charakter. Das Orchester entfesselte einen südlich anmutenden Klangzauber. Regie (Peter Andreas) und Bühnenbilder (Carl Wilhelm Vogel) breiteten das Geschehen wie einen dunkelprächtig leuchtenden Renaissanceteppich aus. Renate Sprecht war eine Francesca von eindringlicher Schönheit der Erscheinung und Stimme. Philipp Rasp vom Kölner Opernhaus sang mit edler Männlichkeit den Tenorliebhaber Paolo, während Heinz Zutavern ein in Ton und Gebärde abstoßend häßlicher Giovanni war. Nicht weniger niederschmetternd wirkte Hans Schröcks einäugiger Malatestino. Marta de Marco zeichnete Francescas Schwester mit lieblichen Zügen. Mit warmer Altstimme sang Grete Ackermann die Smaragdis, eine der Brangäne Richard Wagners verwandte „treue Seele". Das graziöse Frauenquartett der Mädchen um Francesca sangen in feiner stimmlicher Abstimmung Käthe Maß, Regina Schulte, Beatrice Fischer und Renate Schuch. Jede Gestalt der Aufführung besaß Umriß und Charakter. So konnte der Erfolg der festlichen Aufführung keinen Augenblick zweifelhaft sein. Der Komponist wurde schon nach dem ersten Akt vor den Vorhang gerufen und mit Begeisterung begrüßt.

Friedrich W. Herzog.

Giuseppe Mulé: „Dafnis und Egle"

Italienische Opernaufführung im Düsseldorfer Opernhaus

Der italienische Komponist Giuseppe Mulé, der mit seiner Oper „Dafnis und Egle" zum ersten Male in Deutschland aufgeführt wurde, ist auf Sizilien geboren. Das Erbe dieser unvergleichlichen, von der Kultur der Antike befruchteten Landschaft lebt auch in seiner Musik, die nach klassischer Reinheit und Klarheit strebt. In seiner Heimat ist Mulé als Musiker, Lehrer und Musikpolitiker einer der führenden Männer. Seit dem Jahre 1925 leitet er als Nachfolger Ottorino Respighis das berühmte „Liceo di S. Cecilia" zu Rom. Er wurde am 28. Juni 1885 zu Termini Imerese geboren, studierte in Palermo und wurde (nach kurzer Tätigkeit als Cellist) Opern- und Konzertdirigent und dann 1922 Direktor des Konservatoriums zu Palermo. Sein kompositorisches Schaffen weist neben einigen Opern (die 1925 vollendete „Dafnis und Egle" ist seine vierte Oper) eine ungemein farbige Orchestersuite „Sicilia" und zahlreiche musikalische Werke für die Freilichtaufführungen antiker Dramen in Syrakus auf. So schrieb er u. a. die Musik zu den Choephoren von Aischylos und den Bacchen des Euripides und die Chöre zu Sophokles' „Antigone" und „Die Sieben vor Theben" von Aischylos.

Diese Verbundenheit mit dem antiken Mythus und seinem klassischen Pathos hat den Weg des Komponisten Giuseppe Mulé richtungweisend bestimmt, einen Weg, der weder etwas gemein hat mit einer modischen Anlehnung an die Antike, wie sie Igor Strawinsky im „Apollo musagete" versuchte, noch mit den psychoanalytisch verfälschten „Deutungen", die sich der Halbjude von Hofmannsthal mit der „Elektra" leistete. In der Musik Mulés lernen

wir die andere Seite der italienischen Gegenwartsmusik kennen, die noch nicht — wie der Verismus — durch erregte Nerven aufs höchste verfeinert, zerfasert und zerkleinert ist. Ihre Sinnlichkeit ist urgesund und vollblütig, noch nicht verdünnt durch eine Gebrochenheit der Erlebnisfähigkeit. In der Klangwelt Mulés lebt ein wahres und großes Lebensgefühl, das sich in einem ungemein leuchtenden und tonal gefestigten lyrischen Pathos offenbart. Und dieses Pathos, das als Substanz gegeben ist, drängt eher zur Entfaltung als zur Entwicklung.

Das mythische Hirtengedicht vom Sänger Dafnis wurde dem Komponisten von Ettore Romagnoli geschrieben. Menschen, Satyrn und Götter werden in der Handlung in einem bunten, zwischen apollinischer Heiterkeit und dionysischem Lebensgenuß schwebenden Wechselspiel miteinander verknüpft. In der Nähe von Syrakus erwartet das Volk das Erscheinen des Gottes Dionysos. An seiner Stelle erscheint aber der feiste, glatzköpfige Silenus mit einem Anhang von Satyrn, die ein frohes Treiben entfesseln. Die von fern her erklingende Weise einer Pansflöte kündet die Ankunft des Sängers Dafnis an. Er erzählt dem Volk von seinen Irrfahrten durch die Welt, bis er im Elysium Orpheus traf, der ihn zur Heimkehr nach Sizilien bestimmte. In Tönen edler Begeisterung preist Dafnis seine Heimat. Silens und seiner Trabanten Lockrufe ziehen das Volk in ihren Kreis. Dafnis bleibt allein zurück. Da trifft ihn die Hirtin Egle. Sie erklären sich ihre Liebe, und Egle kehrt in ihre Hütte zurück. Dem in sein Glück versunkenen Dafnis erscheint plötzlich die Göttin Venus, die den schönen Sänger und Hirten für sich gewinnen will. Als Dafnis sich gegen ihr Werben wehrt und seine Liebe zu Egle gesteht, trifft ihn der Fluch der zornigen Göttin. Dafnis und Egle sollen sich nie mehr treffen. Beide suchen sich im Wald. Eine alte Kräuterhexe zeigt ihnen nacheinander den Weg. Auf zwei durch eine tiefe Schlucht getrennten Felsenvorsprüngen sehen sie sich endlich wieder, aber sie finden keinen Weg zueinander. Als die Satyrn als die Büttel der Venus Egle entdecken, stürzt sie sich vor den Augen Dafnis' in die Tiefe. Den bestürzten Dafnis zieht die plötzlich erschienene Venus in ihre Arme. Jetzt ist er ihr verfallen. Mit der Hingabe an die Göttin der sinnlichen Liebe wurde er seiner Sendung, den reinen Sinn des Lebens zu suchen und im Gesang zu verkünden, untreu. Seine Lebenskraft ist zerbrochen. Er nimmt Abschied vom Leben, von seinen Freunden und von Egle, die wie durch ein Wunder gerettet wurde. Seine Flöte übergibt er seinem Freunde Stesichoros, der wie er ein begnadeter Sänger ist. Eine gewisse Parallelität mit Wagners „Tannhäuser" ist in dem Kernpunkt der Handlung nicht zu übersehen, und doch liegen Welten zwischen ihnen, wenn man den Erlösungsgedanken Wagners in Beziehung zu dieser problemlosen Welt des Italieners zu bringen versucht.

„Dafnis und Egle" ist ein italienisches Werk, das in jeder musikalischen Phrase seine Eigenwüchsigkeit behauptet. Die innere Plastik und Bewegtheit der Melodie, die Vorherrschaft der Linie, die sich wie ein von der Natur gewobener Faden spannt — sie sind typisch italienisch. Wie sich in den Duetten zwischen Dafnis und Egle der melodische Bogen weit aufreckt, das ist von hinreißender Wirkung. Harmonie und Melodie sind von einer Abklärung der musikalischen Sprache, die dem klassischen Vorwurf entspricht, auch in den Szenen der Satyrn, die von einer witzigen Instrumentation unterstrichen werden. Immer liegen die Gesangsstimmen über dem Orchester, das mit prachtvollem Farbensinn behandelt ist. Wo es selbständig hervortritt, so in dem Zwischenspiel im Mittelakt, weitet es sich zu sinfonischer Bedeutung von stärkster Intensität. Die ganze seelische Schwermut des Helden, sein Suchen nach Egle, ist darin enthalten. Wo immer man die Musik betrachten mag, ihre quellende Schönheit ist ein Fest für das Ohr.

Daß auch die Uraufführung diesen festlichen Charakter trug, war in erster Linie Generalmusikdirektor Hugo Balzer zu danken. Von der rhythmisch, harmonisch und klanglich reich bedachten Partitur ausstrahlend, beherrschte er das Ganze mit einer pulsenden Unmittelbarkeit, die den großen Atem der Kantilenen mit prachtvoller Fülligkeit und — wo es nottat — mit sensiblem Klangsinn nahm. Es war ein Musizieren aus „voller Brust", dem sich Solisten, Chor (bravo, Michel Kühl!) und Orchester hingaben. Emil Frickart ließ als Dafnis seinen Tenor in satter, strahlender Schönheit strömen. Welche Rundung und Geschlossenheit der Kantilenen! Gleich ihm triumphierte Lotte Wollbrandts Egle mit ihrer ausdrucksvollen und vollendet beherrschten Sopranstimme. Josef Lindlars charaktervoll und lustig ausgeprägtes Faunsgesicht gab der Gestalt des Silen humorigen Umriß. Vera Mansinger war als Venus nicht nur eine Augenweide. Der sinnliche Timbre ihrer Stimme klang nicht weniger lockend und schmeichelnd als das Spiel ihres Körpers. Elisabeth Hoengen zeichnete die Waldfrau Linisca wieder so vollkommen in der gesanglichen und darstellerischen Ausprägung, wie es nur diese auch in einer kleinen Partie vom Dienst am Werk besessene und berufene Künstlerin vermag. Joop de Vries' heller Tenor leuchtete über der Schlußszene. Josef

Greindls warmgetönter Baß und Carl Maria Waldmeier sangen zwei Hirten und Hans Peter Mainzberg verkörperte einen Priester mit Würde und Haltung. Fritz Riedls Bühnenbilder waren der formvollendete äußere Rahmen der Oper, die von Hubert Franz sehr eindrucksstark inszeniert wurde, aufgelockert und doch gebunden in der Führung und dramatischen Gliederung des Chors und maßvoll in dem edlen Spiel der Hauptfiguren. Jedes theatralische Zuviel muß in diesem Werk das Gleichgewicht stören. Daß die Harmonie auch in der Darstellung sich bis in den letzten Winkel auswirkte, verdient besonders festgestellt zu werden. Der tänzerischen Ausdeutung hätte allerdings ein Plus an Einfällen und Präzision noch nützen können.

Werk und Aufführung, die durch die italienischen und deutschen Hymnen eingeleitet wurden, fanden stürmischen Beifall. Am Schluß erschien der anwesende Komponist im Kreise aller Helfer am Werk auf der Bühne, um für die begeisterte Aufnahme seines Werkes zu danken.

Friedrich W. Herzog.

Deutsch-flämischer Kulturaustausch

Hans Pfitzners „Palestrina" in der Kgl. Oper zu Antwerpen

Die Kgl. Flämische Oper zu Antwerpen ist seit einigen Jahren zu der führenden Stätte kultureller Austausches zwischen dem stammverwandten Flamentum und den Deutschen geworden. Wenn auch die großen politischen Ereignisse des Jahres 1938 nicht ganz ohne Einfluß auf die Beziehungen geblieben sind — Mißverständnisse wurden von interessierter Seite zu großen Affären aufgebauscht —, so herrschte doch diesmal wieder der alte Ton herzlicher Kameradschaft und Freundschaft.

Hans Pfitzners Oper „Palestrina" erlebte in Antwerpen die erste Aufführung außerhalb der Grenzen des Reiches. Daß diese Vorstellung zum Ereignis wurde, war der Kölner Oper zu verdanken, die mit fast dreihundert Köpfen (Solisten, Orchester, Chor und technisches Personal) im Sonderzug nach Antwerpen gekommen war. Die Wahl von Pfitzners Werk war aber auch psychologisch sehr richtig und entscheidend, weil seine Musik die Brücke zur flämisch-niederländischen Musik bildet, die aus der gleichen stilistischen Haltung erwachsen ist. Wenn bisher im Auslande von deutscher Musik der Gegenwart gesprochen wurde, so fiel stets nur der Name Richard Strauß'. Durch dieses Gastspiel wurde einmal an repräsentativer Stelle dem befreundeten Ausland gezeigt, daß neben diesem Altmeister auch ein Hans Pfitzner als großer deutscher Musiker besteht. Im „Palestrina" singt er das Hohelied des deutschen Idealismus. Daß sein Werk verstanden wurde und tiefste Wirkungen auslöste, ist vielleicht der schönste Gewinn, den man von der Aufführung in Antwerpen mit nach Hause nehmen konnte.

Die Kölner Oper unter Leitung ihres Generalintendanten Alexander Spring legte mit der Aufführung alle Ehre ein. Das Werk war so glänzend als möglich inszeniert. Generalmusikdirektor Fritz Zaun sorgte für vollkommene Präzision und Klarheit. Die sinfonischen Orchesterepisoden wurden ausdrucksvoll abgegrenzt gegenüber der im Klang mehr gedeckten Begleitung der Solisten. Die orchestrale Wiedergabe war aus einem Guß. Nicht weniger eindeutig verschmolzen Wort, Ton und Vorgang in der Regie von Hans Schmid, während die stilvollen Bühnenbilder von Alf Björn in einer eindrucksvollen architektonischen Formung geschickt auf die Größenverhältnisse des Antwerpener Opernhauses zugeschnitten waren. Die Titelpartie sang Philipp Rasp mit einem Adel der Tongebung und einer Männlichkeit der Haltung, die wirklich ins Tragische hineinragte. Hier wurde die schicksalhafte Sendung des Künstlers auch auf der Bühne mit künstlerischen Mitteln aufgezeigt. Auch die anderen Sänger und Sängerinnen der Kölner Oper waren ohne Ausnahme hervorragend am Werk, um der deutschen Kunst einen Triumph zu ersingen und zu erspielen.

Die Festaufführung sah einen Zuschauerraum, in dem von belgischer und von deutscher Seite zahlreiche führende Persönlichkeiten zugegen waren. Der Gouverneur der Provinz von Antwerpen, Baron Holvoet, der Antwerpener Oberbürgermeister Huysmans und der belgische Generalkonsul in Köln waren anwesend. Der deutsche Botschafter in Brüssel, von Bülow-Schwante, war mit dem deutschen Militärattaché und sämtlichen Herren der deutschen Botschaft herübergekommen. Weiter sah man den deutschen Generalkonsul in Antwerpen, Schmidt-Rolke, den Kölner Oberbürgermeister Dr. Schmidt und den Intendanten H. E. Mutzenbecher als Vertreter des Präsidenten der Reichstheaterkammer. An die Aufführung schloß sich ein Empfang im Century-Hotel an, auf dem die alte Freundschaft bekräftigt und neue Freundschaften zwischen drüben und hüben geschlossen wurden.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: In der Berliner Staatsoper wird das zeitgenössische Schaffen neuerdings nicht nur gepflegt, sondern man fördert lebende Tonsetzer von Rang durch die Vergebung von Kompositionsaufträgen. Nach Werner Egk ist nun Rudolf Wagner-Régeny mit einer Auftragoper zu Wort gekommen. Neue Wege werden damit zu beschreiten versucht, die an die alte Zeit der italienischen Oper anknüpfen, als die Bühnen sich noch aus eigener Kraft wirtschaftlich erhalten mußten und von dem Erfolg der Saisonstücke abhängig waren. Wagner-Régeny hat mit seiner vorangegangenen Oper „Der Günstling" einen starken Eindruck erzielt. Auch sein Ballett „Der zerbrochene Krug" hat sich gute Resonanz verschafft. „Die Bürger von Calais", die Uraufführung des Monats Januar, werden nicht in der Reihe der Erfolgwerke stehen, weil hier der Text von vornherein einer Wirkung in die Breite entgegensteht. Caspar Neher ist ein trefflicher Bühnenbildner, aber er ist kein Dichter, kein Wortgewaltiger. Seine sprachlichen Geschraubtheiten und die Sentenzensucht überschreiten die Grenze des Zulässigen. Neher hat die Geschichte der Belagerung der Stadt Calais im Jahre 1347 und die schließliche Errettung in einer Form über drei Akte abendfüllend ausgesponnen, die bestenfalls einen Einakter tragen würde. Grau in grau ist alles, ohne daß irgendwo eine Aufhellung erfolgt. Auf der Bühne stehen keine Menschen von Fleisch und Blut, sondern Schemen, Schattengebilde aus einer unwirklichen Region. Stellenweise glaubt man alttestamentarische Wendungen zu hören. Das Opfer der sechs Bürger für die Befreiung der Stadt tritt in den Hintergrund, während hier gerade im Sinne der Oper die besonderen Möglichkeiten hätten liegen können.

Man kann Wagner-Régeny nach diesem Experiment, das weder eine Oper noch ein Oratorium geworden ist, nur einen wirklichen Opernlibrettisten wünschen, der die Forderungen der Zeit besser erkennt.

Die Musik ist bewußt einfach. Sie untermalt in geschlossenen Formen. Wahrscheinlich lassen sich unsere Ohren nicht mehr auf den in der besten Absicht und sehr bewußt angestrebten unsinnlichen Klang umstellen, mit dessen Hilfe Wagner-Régeny auf den künstlerischen Gehalt konzentrieren will. Man freut sich über die Oasen, die wenigstens für einige Takte blühende Streicher bringen. Einfälle sind vorhanden. Auch die rhythmische Kraft ist bemerkenswert. Aber einen ganzen Abend hindurch erträgt man den einförmig stumpfen Orchesterklang nur schwer. Ob man diese Reaktion der Ohren für eine Verfallserscheinung erklärt, erscheint belanglos gegenüber der Tatsache, daß es nun einmal so ist.

Großartig war die Aufführung selbst. Sie erhielt ihr musikalisches Gepräge von Herbert von Karajan, der auch hier ohne Partitur arbeitete. Er konnte die Akzente in jeder Schärfe setzen. Aber er verstand es auch, die Streicher zum Aufblühen zu bringen, wie überhaupt die Staatsoper die teilweise ungewöhnlichen Anforderungen mit größter Virtuosität bewältigte. Karajan schuf stets die richtige Abstimmung des Orchesters zur Bühne. Die Klarheit der Partitur wurde von ihm noch unterstrichen. Die musikalische Struktur des Werkes kann sicher nicht eindringlicher sichtbar gemacht werden. Edgar Klitsch war die nicht weniger schwierige Aufgabe gestellt, den sichtbaren Ablauf des Werkes zu betreuen. In der Erkenntnis des statischen, oratorienhaften Charakters nahm er Abstand von einer Bewegungsregie und baute gewissermaßen lebende Bilder, die sich gegeneinander verschoben. Der Chor wurde stets als ein geschlossenes Ganzes, als eine Einheit behandelt. Die Solisten erschienen nicht als Einzelpersönlichkeiten, sondern mehr als jeweils eine Verkörperung der widerstrebenden Meinungen und Äußerungen der Menge. Caspar Neher schuf die gesamte Ausstattung. Er betonte das Grau in Grau in den Kostümen und in den weiträumigen, mit viel Phantasie gestalteten Bühnenaufbauten. Die Chöre vollbrachten eine bewundernswerte Leistung, denn so herrlich die Klangwirkungen der Chorsätze von Wagner-Régeny sind, so ungewohnt und schwer ist diese Art der Stimmführung. Karl Schmidt hat mit seinen Leuten tüchtige Arbeit vollbracht.

Marta Fuchs setzte ihre Stimme und ihre ganze Künstlerpersönlichkeit für die Rolle der Cornelia ein, die zur wirklichen Größe emporwuchs. Ludwig Hofmann war der stimmgewaltige Gouverneur. Eine Königin voller Liebreiz verkörperte Irmgard Armgart. Für die plötzlich erkrankte Tiana Lemnitz war Elisabeth Walter aus Breslau als Philomene eingesprungen, und sie überraschte mit einer ausgezeichneten Stimme sowie guter darstellerischen Einfühlung. Eine erstaunliche Charakterstudie schuf Marcel Wittrisch als Josef. Gustav Rödin, Eugen Fuchs, Karl August Neumann und Otto Hüsch waren einige der durchweg ausgezeichneten Vertreter der übrigen Rollen.

Nachdem sich die Theaterbesucher aus dem Banne der Handlung gelöst hatten, gab es freundlichen Beifall für die Ausführenden und den Komponisten.

Herbert Gerigk.

Leipzig: Die Leipziger Oper begann die Ehrungen, zu denen der bald herannahende 70. Geburtstag Hans Pfitzners die musikalische Welt verpflichtet, mit einer Neueinstudierung des „Palestrina", jener ergreifenden Legende, die das eigentliche Lebenswerk und zugleich das gewaltigste künstlerische Selbstbekenntnis des Meisters umschließt. In diesem Drama von der Einsamkeit des schaffenden Künstlers kam es Pfitzner nicht auf historische Treue an, und doch hat er geschichtliche Begebenheiten mit dem Hauche echter Vergangenheit zu umgeben verstanden und in der Musik seine innere Wesensverwandtschaft mit der mittelalterlichen Polyphonie entscheidend mitsprechen lassen. In dem einst viel befehdeten und mißverstandenen zweiten Akt erblicken wir heute nicht mehr einen Fremdkörper in dem Werk; es ist der mit zwingender Notwendigkeit sich ergebende Gegensatz, der den weltabgewandten schöpferischen Genius Palestrinas neben dem lärmenden, auf äußere Dinge gerichteten Treiben des Konzils in das rechte Licht rückt. Die tiefschürfende, in letzte seelische und geistige Bezirke vorstoßende Musik Pfitzners fand in Paul Schmitz einen berufenen Anwalt, der den Ernst und die erhabene Feierlichkeit dieser Tonsprache mit leidenschaftlicher Hingabe ausdeutete. Wolfram Humperdinck hatte nach Bühnenbildern von Heinz Helmbach eine ihrer stilvollen Schlichtheit vorbildliche Inszenierung geschaffen, die in dem turbulenten Konzilakt von realistischer Lebendigkeit war und im ersten Akt den Erscheinungen der alten Meister und der Engelchöre eine visionäre Kraft verlieh. Mit gereifter Künstlerschaft ließ Heinrich Allmeroth in der Titelrolle die stille Tragik des einsamen Palestrina verspüren, prächtige jugendliche Knabengestalten waren Lotte Schürhoff (Ighino) und Camilla Kallab (Silla). Aus der großen Zahl der Männerrollen ragten der Borromeo von Walther Zimmer und Theodor Horand (in der ersten Vorstellung der Hamburger Gast Karl Kronenberg) als Morone hervor; die Kirchenfürsten des Konzils waren durchweg ausgezeichnet getroffene Charaktergestalten. Die Aufführung des genialen Kunstwerkes hinterließ Eindrücke von stärkster künstlerischer Nachhaltigkeit. Wilhelm Jung.

Mannheim: Durch die Bearbeitung Dr. A. Treumann-Mettes ist dem Operntheater eine der wirkungsvollsten, in ihrem Melodienreichtum unerschöpflichen und einst auch erfolgreichsten Opern Rossinis: „Die diebische Elster" wiedergeschenkt worden. Die von Helmuth Ebbs szenisch betreute Aufführung des Nationaltheaters rückte vor allem die inhaltlichen Erweiterungen und die psychologische Vertiefung durch Einfügung eines neuen Konflikts (die Fahnenflucht des Vaters Ninettas) in den Vordergrund und unterstrich damit den ernsten Charakter dieser zwar heiter ausgehenden, auf weite Strecken aber an tragischen Verwicklungen und dramatischen Spannungen reichen Oper. Dr. Ernst Cremer hatte die musikalische Leitung. Die ungewöhnlich gesanglichen Partien gaben dem Ensemble auch ungewöhnliche Entfaltungsmöglichkeiten. Erika Schmidt als Ninetta, Franz Koblitz als Gianetto, Heinrich Hölzlin als Gouverneur und Max Baltruschat als Pippo ragten besonders hervor. Das zeitgenössische Opernschaffen fand im Spielplan des Nationaltheaters mit Ottmar Gersters bereits erfolgreich über die meisten deutschen Bühnen gegangenen Oper „Enoch Arden" Berücksichtigung. Der junge Kapellmeister Heinrich Hollreiser zeigte hier seine ganz große Dirigentenbegabung. Hans Schweska gab der Titelrolle restlos überzeugend Gestalt, ebenbürtig stand ihm Marlene Müller-Hampe in der Rolle seiner Frau zur Seite. Die Spieloper fand mit Lortzings „Wildschütz" Aufnahme. Innerhalb der Vorbereitungen zu einer geschlossenen Aufführung des „Ringes der Nibelungen" wurde die „Götterdämmerung" unter Karl Elmendorff neu herausgebracht. Wieder im Spielplan sind „Tannhäuser" und „Lohengrin". Erwähnung verdient auch eine Studienaufführung der Opernschule, die Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" brachte, weil dabei eine Reihe sehr aussichtsreicher Nachwuchskräfte herausgestellt werden konnte. Carl Josef Brinkmann.

München: Die Bayerische Staatsoper war unter der Leitung ihres Intendanten Prof. Clemens Krauß auch in der ersten Hälfte der neuen Spielzeit äußerst rührig und sparte nicht mit neuen Inszenierungen größten Stils, die sich gegen Weihnachten zu in raschem Tempo drängten. Den Auftakt bildete Ende Oktober Tschaikowskys „Eugen Onegin", eine Wiederaufnahme, die in Anbetracht des „Lyrismus" dieser Szenen immerhin einen Appell an den Geschmack des an festgefügte Dramatik gewöhnten Theaterpublikums bedeutete. Der Erfolg der Musik, ihrer empfindsamen Interpretation durch Clemens Krauß, der stilvollen Inszenierung und belebenden Spielleitung Rudolf Hartmanns und der prächtigen dekorativen Ausstattung durch Ludwig Sievert war unbestreitbar stark und anhaltend. Hauptdarsteller wie Trude Eipperle, Maria Cornelius, Luise Willer, Alexander Svéd, Peter Anders und Hans Hermann Nissen sicherten auch die gesangliche und darstellerische Wirkung.

Ein schwierigeres Problem war mit der Neueinstudierung von Bizets „Carmen" gestellt, die genau einen Monat später folgte. Clemens Krauß hat sich nämlich zu der Urfassung des Werkes bekannt, mit den Dialogen, und überdies zu der neuen Übersetzung von Carmen Studer. Zugegeben, daß durch das gesprochene Wort vielerlei aufgeklärt und verständlicher gemacht wird, so sind dennoch die nachkomponierten Rezitative Guirauds nicht schlechter als sie waren, das heißt erstaunlich angepaßt und den Fluß des Werkes wahrend. Die Sprachbehandlung Frau Studers erscheint für den Dialog ungemein natürlich, eine andere Frage ist, ob sie musikalisch prägnant zutrifft und ob es notwendig war, eine Reihe volkstümlich gewordener Formungen zu beseitigen. Jedenfalls ist durch ein glänzendes Aufgebot, farbenreiche und stimmungsfördernde Bilder und Kostümentwürfe Ludwig Sieverts, musikalisch nachfühlende Inszenierung und Regie Rudolf Hartmanns, hinreißende Tänze (die übrigens an eine geeignete Stelle des zweiten Aktes verlegt waren!) unter der Leitung Werner Stammers und klanglich vorbildlich klare, überlegene Direktion Clemens Krauß' alles getan worden, um zum Originaleindruck zurückzuführen. Eine „kongenialere" Carmen als die Hildegarde Ranczaks kann man sich kaum denken, sie war der faszinierende und doch so natürliche Mittelpunkt der Handlung, hervorragend umworben durch Karl Ostertag (José) und Hans Hotter (Escamillo).

Im Dezember kamen sozusagen Schlag auf Schlag D'Alberts „Tiefland" und Humperdincks „Königskinder" heraus. Das veristische „Musikdrama" des großen Pianisten wurde von Staatskapellmeister Karl Tutein außerordentlich fein aufgefaßt, ohne ihm von seiner Schlagkraft zu nehmen; ein jüngerer Bühnenbildner aus der Schule Rudolf Hartmanns, Herbert List, gab eine sehr bemerkenswerte Probe von Regiebegabung, und Ludwig Sievert versetzte von einer großartigen romantischen Gebirgswelt in den Raum der Katastrophe und Befreiung, in die vielfachen praktischen Zwecken dienende Mühle. Eine künstlerische Sensation war die menschlich erschütternde und stimmlich machtvolle Marta Gertrud Züngers, neben der Julius Pölzers echt naturburschenhafter Pedro und Heinrich Rehkempers höhnisch-gewalttätiger Sebastiano unmittelbar hervortraten.

Gleichfalls vom unermüdlich tätigen Ausstattungschef der Staatsoper stammten die phantasievollen, das Märchenhafte mit Geschmack betonenden Bilder und Kostüme zu „Königskinder". Die abgeklärte, innige, meisterhaft gekonnte Musik

(im besonderen: Instrumentation) Humperdincks wird immer ein Genuß für den Kenner und den Laien sein, mag man zu der Stoffbehandlung stehen wie man will und sogar dem ursprünglichen Melodram den Vorzug geben. Der erste Staatskapellmeister, Meinhard von Zallinger, dirigierte mit einer wundersam herzlichen Einfühlung und überdies mit einer überaus edlen, sensiblen Nachzeichnung der Partiturfeinheiten. Der Wiener Regisseur Markowsky trug als Gast durch sinnvolle, unaufdringlich belebende Inszenierung viel zu dem Erfolg bei. Peter Anders, Adele Kern, Heinrich Rehkemper, Hedwig Fichtmüller, Georg Wieter und Carl Seydel ragten in den Hauptrollen hervor. Im übrigen wiederholen sich die „Neuinszenierungen" der letzten Jahre mit steter Wirkung, mit lebhaftem Wechsel zahlreicher Gäste und auch, was nicht übersehen werden darf, mit erfreulichem Kassenerfolg. Große Festtage nahen, der 70. Geburtstag Hans Pfitzners und der 75. Richard Strauß': zu ihrer würdigen Feier wird von langer Hand entworfen und einstudiert. Zunächst aber steht die Uraufführung eines Bühnenwerkes des Müncheners Carl Orff bevor, betitelt „Der Mond", nach einem Grimmschen Märchen.

Das Staatliche Operettentheater am Gärtnerplatz hat nach Künnekes reizvoll inszeniertem und gespieltem „Vetter aus Dingsda" (in der Bearbeitung des Intendanten Fritz Fischer) mit der farbenprächtigen Ausstattung von Lehárs „Die lustige Witwe" wieder eine Wendung zur revuemäßigen Auflockerung gemacht, die mit Johannes Heesters vor allem, mit Lisa Herzog in der Titelrolle, Ruth Gernholz und Gustav Waldau und mit dem Glanz aparter Bilder und Kostüme (Ludwig Sievert), fesselnder Tänze (Werner Stammer) blendet, unterhält, berauscht, indessen von der klassischen Operette nicht viel übrigläßt. Auch hier verleugnet Fritz Fischer nicht seine wahre Begabung für Tempo, Abwechslung und schaubaren Sinneszauber. Peter Kreuder, der bisher mit zündendem Schwung als Musikdirektor am Pult waltete, will sich nun wieder mit eigener Kapelle auf Reisen begeben.

Heinrich Stahl.

Nürnberg: Aus der vorweihnachtlichen Spielzeit hob sich eine stattliche Reihe bedeutsamer Neueinstudierungen heraus. Die „Meistersinger von Nürnberg" eröffneten wie alljährlich die Spielzeit und erwiesen sich wieder als zuverlässiger Prüfstein der neuverpflichteten Kräfte. Edith Delbrück (Eva), Hendrik Drost (Stolzing) und Josef Hermann (Sachs) gaben der Aufführung, die unter der großzügig gestaltenden, aber auch den kammermusikalischen Zügen der Partitur nachspürenden Leitung des GMD. Alfons Dressel stand, die rechte festliche Würde. — Als nächste Großtat war — mit Freude erwartet — eine Neueinstudierung der „Zauberflöte" zu buchen. Eine Aufführung aus einem Guß, mit viel Sorgfalt vorbereitet und streng im Stil. Unmittelbarkeit war oberstes Gesetz für die Spielleitung von Dr. Johannes Maurach. Heinz Grete hatte linienklare und weiträumige Bühnenbilder komponiert. Alfons Dressel ließ die Mozartsche Musik in edelster innerer Beschwingtheit erstehen. Ein Ensemble erlesenster Solisten stand ihm zur Seite: Julius Katona (Tamino), Heinz Daniel (Papageno), Heinz Prybit (Sarastro). Sehr sympathisch wirkte als liebreizende Pamina Berta Karena (eine vielversprechende Neuverpflichtung!); in der angsterregenden Rolle der Königin der Nacht hielt Olga Witt tapfer durch. Zu welch imponierender Leistungssteigerung die Kräfte unserer Oper fähig sind, wenn sie in den Dienst einer überragenden Aufgabe gestellt werden, erwies eine Neueinstudierung von Strauß' „Die Frau ohne Schatten", die hier vor 14 Jahren zum letztenmal über die Bühne ging. Man staunt wieder, wie zeitnah sich dieser Musikstil trotz seiner nervösen Aphoristik ausnimmt. In des Meisters Schaffen ohne Zweifel ein Kulminationspunkt. Der Reichtum dieser Partitur ist schier unerschöpflich. Das letzte Wort, das kleinste Bild und die leiseste seelische Schwingung ist hier musikalisch wirksam erfaßt. Alfons Dressel, dem diese bedeutsame Neueinstudierung zu danken ist, hat uns den Zugang zu diesem Werk aus dem rein Musikalischen heraus erschlossen. Der rhythmische Elan, die oft spielerische Eleganz, die breit ausladenden Klangbilder waren ebenso lebendig durchdrungen wie die Finessen der Instrumentation und die expressive Sprache der Dissonanzen. Die Inszenierung André von Diehls und die Bühnenbilder Heinz Gretes erwuchsen in gültiger Weise aus den Farb- und Formkräften der Musik. Die Leistung der Solisten wurde bestimmt von der lebendigen Durchdringung der Handlungscharaktere. Hier bot Carin Carlsson als Amme die reifste und geschlossenste Leistung. Berta Obholzer (als Färberin) und Else Fieberg (als Kaiserin) ließen einen geradezu fanatischen, die ganze Skala seelischer Erregtheit durchlaufenden Darstellungswillen spüren, der auch ihre Stimmkraft zu ungewohnter Expansion zu steigern vermochte. Zu nennen sind noch Wilhelm Schmid-Scherf, der den Färber zu einer lebensnahen Gestalt emporhob, und Hendrik Drost in der Partie des Kaisers. Aber auch die vorzügliche Besetzung der kleineren Rollen hatte ihren Anteil an dem abgewogenen Gesamteindruck dieser Neueinstudierung, der von der Leistung des Orchesters in bestimmender Weise abhängig war. Der Einsatz unseres Opernhauses für das neue zeitgenössische Opernschaffen verdient hier besonders gebucht zu werden. Weit über den Premierenerfolg hinaus fand auch die komische Oper „Ero, der Schelm" des noch jungen jugoslawischen Komponisten Jakob Gotowak Beachtung. Volksliedhafte Anklänge sind hier bald zu Partien liedhafter Prägung, bald zu turbulenten rhythmischen Steigerungen verarbeitet. Der Formreichtum dieser Musik ist daher nicht sehr groß, aber durchaus schlagkräftig. Der Satzstil lebt vom rhythmischen Element, das dem ganzen Werk Zug und Schwung gibt. Bernhard Conz stellte die köstlich-derb instrumentierte Partitur mit dem Nachdruck seines Temperaments heraus. Dem bäuerlich-bunten Milieu der Handlung wurde die Inszenierung André v. Diehls und die Bühnenbildkunst Heinz Gretes in greifbarster Weise gerecht. Im Bauernjahrmarkt des letzten Bildes fand sie ihre Krönung. Die Tanzgruppe Hans Helkens steuerte dabei schwindelerregende Rundtänze bei. Unser Solistenensemble fand hier reichlich Gelegenheit, seine Spielfreudigkeit einmal richtig auszutoben: Allen voran Heinz Kraayvanger, der den Titelhelden, den übermütig glücklichen Ero mit unüberbietbarer Schalkhaftigkeit spielte, Heinrich Pflanzl ein richtiger Bauernprotz wie Heinz Daniel ein echter Müllertyp. Der zanksüchtigen Doma gab Erna Kühl eine glaubhafte Note. Die Djula, das prächtige Bauernmädchen, ein „ruhender Pol" in dieser übermütigen Schar, fand in Berta Karena eine in Gesang und Darstellung packende Gestaltung. Das Ganze eine komische Oper voll echter und ungemachter Heiterkeit, die sich unsere zuweilen zu operettenfreudigen Bühnen nicht entgehen lassen dürften. Ansonsten verlief der Spielplan der Nürnberger Oper in den gewohnten Geleisen des Repertoires: „Toska" unter Matthäus Pitteroff, „Carmen", „Mignon", Millöckers noch immer recht unterhaltsamer „Gasparone" und als dankbar entgegengenommene Weihnachtsgabe Humperdincks „Hänsel und Gretel". Die unumstrittensten Siege feiert natürlich nach wie vor die heitere Muse mit den Kindern Lehárs (der Vater überzeugt sich zuweilen persönlich von ihrem

Wohlergehen in der Nürnberger Pflegestätte). Sogar eine Uraufführung kann der gewissenhafte Chronist hier registrieren: „Drei Wochen Sonne" schenkte uns Bruno Hardt-Warden und August Pepök, natürlich im Süden — nicht ohne „Linzer Dirnderln". Willy Spilling.

Konzert

Berlin: Ein Sonderkonzert der Berliner Philharmoniker ließ den blonden Pariser Dirigenten Paul Paray mit einem umfangreichen Programm als Deuter französischer und deutscher Musik zu Wort kommen. Bei dem Till Eulenspiegel von Richard Strauß stellte man ein beschwingtes Musizieren fest, das über die Noten hinaus in die eigentlichen Bezirke der Kunst vorstieß, nicht zuletzt deshalb, weil die Philharmoniker in der Hand des fähigen Franzosen ein unvergleichlicher Orchesterkörper waren. Mit auffälliger Klarheit im Aufbau erklangen zwei Nocturnes von Debussy. Eine eigene Sinfonie in C-dur von Paray zeigte, daß man auch mit den gewohnten Mitteln zu einer ausgesprochen modernen Tonsprache gelangen kann. Er verleugnet die Anlehnung an die große deutsche Überlieferung nicht, aber er erfüllt sein Werk mit französischem Geist, mit Esprit. Die authentische Wiedergabe der viersätzigen Sinfonie fand stärkste Zustimmung. Der junge französische Cellist Pierre Fournier trat in diesem Konzert erstmalig mit dem Haydn-Konzert als Orchestersolist bei uns hervor. Er entledigte sich der Aufgabe mit der technischen Fertigkeit und der Beseelung, die bereits bei seinen eigenen Abenden die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte.

Ideales Kammermusizieren durfte man wieder bei dem Calvet-Quartett bewundern, das sich mit Werken von Haydn und Schubert als vorbildliche Mittler deutscher Musik erneut auswies. Man spielte ferner ein bei uns kaum bekanntes Werk von Vincent d'Indy, das 3. Streichquartett, eine typisch französische Schöpfung, die Tiefe mit einer Leichtigkeit der Darbietung paart, daß darüber die Werte leicht übersehen werden können. Nach dem Vortrag von Schuberts großer B-dur-Sonate kann man den jungen Erik Then-Berg als einen unserer besten Klavierspieler bezeichnen. Er spielt mit prachtvollem Anschlag und vollendeter musikalischer Ausarbeitung. Den langsamen Satz erfüllt er mit ungewöhnlichen Spannungen. Es gibt wenig Pianisten, die so gesund und natürlich an das Kunstwerk herangehen. Den ausgereiften Techniker erkannte man noch klarer bei einigen „Silhouetten" von Reger.

Operntenöre auf dem Konzertpodium gehören

nicht immer zu den erfreulichen Erscheinungen, weil sie vielfach die Operngeste nicht ablegen. Marcel Wittrisch gab im Bach-Saal einen Abend für die Berliner Konzertgemeinde und hob sich vorteilhaft durch seine Programmgestaltung von dem üblichen Schema ab. Mit gewohnter Überlegenheit, Pianowirkungen betonend, trat er für Lieder von Robert Franz, Schillings und Liedklassiker ein. Die Opernarien des 2. Teils bildeten für die meisten Besucher allerdings den Höhepunkt des Abends.

Die Regensburger Domspatzen sangen unter Leitung von Professor Schrems in Berlin. Die Kultur dieses Knabenchores ist bekannt, und die Aufnahme war ungemein herzlich. Für Norddeutschland ist nur befremdend, daß die Vortragsfolge überwiegend aus geistlichen, darunter wieder zahlreichen lateinischen Gesängen bestand. Lasso, Gabrieli und Palestrina, ferner Choräle von Bach und einige weltliche Gesänge bildeten das Programm.

Die Sopranistin Erna Varena sang mit großer Musikalität Brahms und Hugo Wolf. Das Bühnentemperament der ehemaligen Hochdramatischen namhafter Bühnen brach auch bei den Liedern durch. Die Vorzüge der Stimme liegen im Forte. Kurt Soldans Begleitung war geschickt, aber verhältnismäßig blaß.

In der Stunde der Musik stellte Lubka Kolessa vier Künstlerinnen vor, zunächst ihre Schwester Christja, die sich als Cellistin schon recht gut durchgesetzt hat. Beethovens Cellosonate in A wurde geschmackvoll interpretiert. Eine junge, begabte Geigerin, Tilly Eckardt, zeigte gute Anlagen im Vortrag der Violinsonate op. 7 von Paul Juon. Die technische Sicherheit ihrer Partnerin am Flügel, Isolde Dobrowolny, fiel auf. Die holländische Altistin Julie de Stuers paßte weder künstlerisch noch bezüglich ihrer Programmwahl (französische Lieder) in diesen Rahmen.

Wilhelm Furtwängler stellte in den Mittelpunkt des 5. Philharmonischen Konzertes die beiden großen Jubilare des Jahres, den 70jährigen Hans Pfitzner und den 75jährigen Richard Strauß. Pfitzners Duo erfreute durch seine Melodienseligkeit. Im Gegensatz zu der hier ge-

übten kammermusikalischen Beschränkung beansprucht die sinfonische Dichtung „Also sprach Zarathustra" den ganzen großen Orchesterapparat. Furtwängler hat eine besondere Einstellung zu dieser stets blühenden Musik, die nirgends von des Gedankens Blässe angekränkelt ist, wie es der Titel vermuten lassen könnte. Dank der Vollkommenheit des Orchesters brachte Furtwängler eine Wiedergabe zustande, die Virtuosität mit größtmöglicher Vertiefung vereinigte. Richard Wagners Parsifalvorspiel und Karfreitagsmusik wurden in breitesten Zeitmaßen zu einer Wirkung geführt, die bei den Hörern letzte Ergriffenheit auslöste. Den Auftakt des glanzvollen Konzertes bildeten die Haydn-Variationen von Brahms, die uns in Furtwänglers überragender Deutung bereits zum festen Besitz geworden sind.

Herbert Gerigk.

Berlin: Vier Morgenfeiern führt die Staatsoper in den ersten Monaten dieses Jahres durch, die fast durchweg zielbewußt zu wenig bekannten oder neuen Werken vorstoßen. Mit einer Hugo-Wolf-Feier wurde die Reihe vielversprechend eingeleitet. Das Opernfragment „Manuel Venegas", Hugo Wolfs letztes Werk, kam zur konzertmäßigen Aufführung. Es ist durch die unmittelbare Beziehung zu dem tragischen Schicksal des Meisters — während der Arbeit am ersten Akt fiel er in geistige Umnachtung — ein besonders erschütterndes Schaffenszeugnis. Was im „Corregidor" das musikalische Wesen bestimmt, die liedmäßige Erfindung, schafft auch hier die stärksten Eindrücke, namentlich in den Chören. Weniger stark erscheint die dramatische Ader, so daß man, soweit ein nur in der Klavierfassung vorliegendes Fragment überhaupt ein Urteil zuläßt, auch hier einen mangelnden Sinn für Bühnenwirkung anzunehmen geneigt ist. Karl Elmendorff setzte sich mit bewegten Worten und vom Klavier her als musikalischer Leiter für das Werk ein, das in Marcell Wittrisch, Erich Zimmermann, Jaro Prohaska und Josef von Manowarda sowie dem Opernchor erlesene Interpreten hatte und einen starken Eindruck hinterließ. Einleitend hörte man Hugo Wolfs Gesänge des Harfners aus „Wilhelm Meister", drei Lieder aus dem Nachlaß, die Michelangelo-Sonette und den früher entstandenen Hymnus „Christnacht", für die Tiana Lemnitz, Käte Heidersbach, Jaro Prohaska, Otto Hüsch und die Staatskapelle unter Elmendorffs Leitung ihr Können einsetzten.

Seinen Abenden in der Philharmonie weiß Carl Schuricht schon von der Seite des Programms her eine besondere Note zu geben. Mozarts C-dur-Sinfonie (K.-V. 338), drei Chorwerke: Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern", Brahms' „Nänie" und Hugo Wolfs „Elfenlied" aus der geplanten Sommernachtstraum-Oper und Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt", das ist eine ebenso vielseitige wie musikalisch schöne und wirkungsvolle Vortragsfolge, zumal wenn sie so eindrucksvoll und mit musikalischer Intensität verlebendigt wird wie von Schuricht mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kammerchor Waldo Favre (Solistin: Anna Tassopoulos). Nach zweijähriger Pause kam das Dresdner Philharmonische Orchester wieder nach Berlin, abermals durch Vermittlung der Berliner Konzertgemeinde. Paul van Kempen hat seine Musiker zu einem Klangkörper von imponierender Geschlossenheit herangebildet. Diese Einheitlichkeit im Klanglichen und Geistigen, die von van Kempens gestraffter, sachlich klarer Dirigierart ihren starken Antrieb erhält, bewährte sich vornehmlich in einer überzeugenden Wiedergabe von Beethovens 8. Sinfonie, bei der Euryanthe- und Tannhäuser-Ouvertüre und der sorgfältig abgestuften Begleitung von Haydns D-dur-Cellokonzert von 1783, das Enrico Mainardi mit Kantilenensüße und virtuosem Schwung spielte.

Auch die Sinfoniekonzerte der Volksoper haben ihre große Gemeinde, und Intendant Erich Orthmann versteht es als kundiger und energievoller Dirigent eines disziplinierten Orchesters ausgezeichnet, die Vortragsfolgen zu Überblicken über wichtige Teilgebiete der europäischen Musik zu gestalten. So brachte der dritte Abend ein ausschließlich slawisches Programm mit einer Gegenüberstellung von Mussorgskys „Nacht auf dem kahlen Berge" und Tschaikowskys 5. Sinfonie. Dazwischen beanspruchte das Violinkonzert des im Vorjahre verstorbenen polnischen Meisters Karol Szymanowski besondere Aufmerksamkeit. In seiner auf wirkungsvolle Virtuosität, harmonische Reize und Kühnheiten hinzielenden Gesamtanlage, die jedoch auch unverkennbar von volkstümlich-tänzerischen Elementen durchsetzt wird, ist es ein typisches Schaffenszeugnis für die kraftvoll-eigenartige Persönlichkeit Szymanowskys. Emil von Telmanyis geigerische Brillanz konnte hier Triumphe feiern.

In dem „Berliner Kammer-Sinfonie-Orchester" stellte sich eine neue Spielgemeinschaft vor. Unter ihrem jungen Dirigenten Hans Mielenz, der mit ehrlicher Musizierbegeisterung am Werke war, spielte sie mit viel ehrlichem Bemühen Haydns D-dur-Sinfonie „Die Uhr" und — in ganz kleiner Besetzung — Beethovens 2. Sinfonie. Auch bei der Begleitung von Mozarts G-dur-Violinkonzert (K.-V. 216) gaben Dirigent und Orchester ihr Bestes. Jenny Deuber, die So-

listin, geigte mit Bravour, aber auch sehr freizügig in der Tongebung.

Ein Beethoven-Brahms-Abend des Landesorchesters wurde von Waldemar von Dultée geleitet, der als Liedbegleiter geschätzt ist. Auch als Dirigent — in der Fidelio-Ouvertüre und den Brahmsschen Haydn-Variationen — zeigte er sich als sicher empfindender und gestaltender Musiker, der auch in der Begleitung der beiden Violinkonzerte von Beethoven und Brahms eine ausgeglichene Leistung bot. Dem Vortrag dieser beiden klassischen Werke an einem Abend unterzog sich Walter Nowack, dem vor allem eine um Brillanz bemühte Geigentechnik nachzurühmen ist.

Ausschließlich dem Schaffen der Gegenwart gewidmet war ein von der „Hans-Pfitzner-Gesellschaft" gemeinsam mit der Berliner Konzertgemeinde veranstalteter Abend, der den Beginn einer zeitgenössischen Konzertreihe darstellt. Das Zernick-Quartett, durch seinen jugendfrischen Einsatz für die Meisterwerke der Kammermusik bekannt, spielte Pfitzners D-dur-Quartett Werk 13, dessen verinnerlichte Romantik in einem volkstümlichen Rondosatz ihre Krönung findet, und Karl Höllers 1929 entstandenes Klavierquartett, das in seiner eigenwilligen Struktur und Linienführung schon ganz die Merkmale eines kraftvoll sich entwickelnden persönlichen Stilwillens zeigt. In dem Klavierpart sowie in problemlos-musikantischen Tanzvariationen von Paul Höffer und den virtuos-klanglichen Klavierstücken Werk 35 von Max Trapp zeigte sich Hans Priegnitz als sattelfester Pianist.

Die Verbindung Holland-Italien gab dem vierten Abend der Internationalen Austauschkonzerte der Singakademie besonderen Reiz. Der holländische Pianist George van Renesse ist zweifellos eine starke Begabung. Wie der Künstler in der f-moll-Sonate von Brahms eine feine Spielkultur mit singendem Anschlag und kraftvollen Aufschwüngen zu verbinden wußte, das war eine überzeugende Leistung. Auch der junge italienische Bariton Vittorio Petrocchi konnte durch seine natürliche Belkantoanlage, die namentlich schon in der Mittellage zu ausgeglichenem Klang entwickelt ist, gefallen.

In den „Konzerten junger Künstler", für die der Meistersaal bei dem erfreulich starken Zuspruch der Hörer fast schon zu klein ist, zeigten drei junge Instrumentalsolistinnen ihr durchweg reifes technisches Können. Darüber hinaus gefielen die Geigerin Helga Schon und die Pianistin Margot Seltmann durch ein fein aufeinander abgestimmtes Zusammenspiel, das sowohl dem vollen, klaren Geigenton als auch dem sorgfältig ausgefeilten Klavierspiel Raum gab und ein sicheres musikalisches Gestaltungsvermögen erkennen ließ. Die Pianistin Léoni Gerstmann entwickelte eine beachtliche Geläufigkeit und klaviertechnische Fertigkeit. Hier müßte die Fortentwicklung, wie der Vortrag der D-dur-Sonate (K.-V. 576) von Mozart bewies, vor allem nach der Seite eines farbigeren Anschlages, einer ausgeprägteren Dynamik und einer stärkeren Gefühlsvertiefung erfolgen.

Es ist erstaunlich, wie hoch das durchschnittliche künstlerische Niveau der vielen Pianisten liegt, die entweder noch als Nachwuchs anzusehen sind oder die bereits in die Reihe der bekannten Namen vordringen. Von letzteren sei hier Lubka Kolessa erwähnt, deren ebenso elegantes wie kultiviertes Spiel keine Erläuterungen mehr benötigt. Ein Chopin-Abend im Beethoven-Saal fand starken Widerhall bei ihrer großen Gemeinde. — Auch Hermann Drews ist eine festumrissene Künstlerpersönlichkeit. In einem klassisch-romantischen Programm bestätigte er in eindrucksvoller Weise die Qualitäten virtuoser und geistig-gestaltender Musikalität, die sein Spiel auszeichnen. — Siegfried Schultzes starkes inneres Miterleben prägt sich deutlich wahrnehmbar seiner lebendigen, fast vibrierenden Wiedergabe auf. Im Bechstein-Saal fand er eine aufgeschlossene Hörerschaft, die sich von diesem zur Anteilnahme zwingenden, nicht selten aber auch die Gefahr der Ausdrucksübersteigerung heraufbeschwörenden Spiel fesseln ließ. Eine erstaufgeführte Sonate, formal allerdings mehr eine Suite, des 1909 geborenen Harald Genzmer gefiel durch ihren bravourösen Schwung. — Gisela Sott, die sich auf ihrem Abend auch für eine musikantisch-frische Sonate von Hugo Puetter einsetzte, ist ein Klaviertalent, das Beachtung beanspruchen darf, wie ihr großliniges, kraftvolles und klares Bach- und Beethoven-Spiel bewies. — Auch Elisabeth Meyer zeigte bei Mozart, Beethoven, Schumann, Ravel und Chopin schon Ansätze zu einer künstlerischen Gestaltung, die zweifellos noch reifen wird, wenn zu der schon sicheren Technik noch Lockerheit und Farben in Anschlag und Dynamik hinzutreten. — August

Leopolders echter Musikerehrgeiz und sein gediegenes technisches Rüstzeug waren bei Beethoven und Chopin unverkennbar. Klarheit der Phrasierung und der Ausgleich von Klang und Temperament sind hier noch zu erarbeiten. — Die Dresdner Pianistin Elfriede Clemen, die Klassisches und Romantisches (Beethoven und Schumann) in wirksamer Gegenüberstellung zu zeitgenössischen Werken brachte, zeigte in einer Sonatine von Ravel und den spielerischen „Mouvements Perpétuels" von Poulenc eine brillante Technik und eine spielsichere, energiegespannte Musikalität. — Auch Bruno Kretschmayer, der sich einen Chopin-Zyklus von sechs Abenden vorgenommen hat, ist technisch und musikalisch gut gerüstet, wie sein geschmeidiger Anschlag und seine um geistige Vertiefung bemühte Auffassung bewiesen. Hermann Killer.

Berlin: Ein Meisterabend der Berliner Konzertgemeinde in der Philharmonie mit dem Landesorchester Berlin unter Fritz Zaun war den Werken nordischer Komponisten gewidmet. Schon seit Jahrzehnten steht ja der Norweger Edvard Grieg mit seiner Musik in Deutschland an führender Stelle. Aber auch Jean Sibelius, einer der bedeutendsten zeitgenössischen finnischen Komponisten und Kurt Atterberg, der Sinfoniker Schwedens, finden in letzter Zeit mit ihrer charakteristischen Musik bei uns immer stärkere Beachtung. Hier in diesem Konzert in der Philharmonie erklang einleitend die sinfonische Dichtung Finlandia von Sibelius. Sehr geschickt arbeitete Zaun die Eigenarten dieser nationalfinnischen Musik heraus, die ebenso wie Atterbergs im weiteren Verlauf des Abends gespielte Varmlands-Rhapsodie klanglich, harmonisch und melodisch die typischen Merkmale nordischer Musik trägt. Griegs einziges Klavierkonzert, dessen Solopartie von Hans Erich Riebensam mit leidenschaftlicher Darstellungskraft und saubertster Technik gespielt wurde, vervollständigte neben der Musik aus Peer Gynt das Programm dieses wertvollen Abends. Das Verständnis für die Peer-Gynt-Musik erweiterten Rezitationen Karl Vogts, der aus der Peer-Gynt-Dichtung von Henrik Ibsen einige markante Stellen vortrug.

Eine interessante und aufschlußreiche Gegenüberstellung italienischer und finnischer Musik brachte das zweite Sinfoniekonzert des Berliner Tonkünstlerorchesters unter Karl Gerbert im Festsaal der Technischen Hochschule. Busonis witzige, lebendig dahinsprudelnde Lustspielouvertüre leitete den Abend ein. Altitalienische Arien mit Orchester und Vivaldis Konzert für drei Violinen, Streichorchester und Cembalo gaben Einblick in die klassisch reine, melodisch schöne und formvollendete Welt der italienischen Musik. Starkes Empfinden, leidenschaftliche Stimmungen und eine herbe Harmonik zeichnen die noch junge finnische Musik aus, die mit den charakteristischen Fjeldliedern Kilpinens und der 2. Sinfonie von Jean Sibelius vertreten war. Gerhard Hüsch entfaltete seinen prachtvollen Bariton sowohl in den altitalienischen Arien als auch in den finnischen Liedern äußerst glanzvoll. Sein intensiver Gestaltungswille und sein feines stilistisches Empfinden faszinierten die Zuhörer. Karl Gerbert wies sich als ein geschickter und darüber hinaus als ein charakteristisch nachformender Dirigent aus. Das Berliner Tonkünstlerorchester bemühte sich ehrlich, den teilweise recht schwierigen Anforderungen des Abends nachzukommen.

Die Gemeinschaft junger Musiker, die schon so manche interessante Aufführung neuer Musik herausbrachte, hatte auch auf das Programm ihres zweiten Konzertes im Haus der Deutschen Presse Lieder und Kammermusik zeitgenössischer deutscher Komponisten gesetzt. Heinrich Sutermeisters Konzertstück für Violine und Klavier, ein bedeutendes Werk dieses noch nicht dreißigjährigen Komponisten, gipfelt in einem melodisch außerordentlich reizvollen langsamen Satz. Hermann Simons Lieder nach Texten von Ruth Schaumann sind im schlichten Volkston geschrieben. Erich Zweigerts fünf Lieder aus den späten Gedichten von Rainer Maria Rilke dagegen weisen viel stärkere Spannungen und eine persönlichere Schreibart auf. Erfolgreich und mit beachtlichem Können setzten sich für diese Erst- und Uraufführungen das Münchener Duett: Elisabeth Bischoff (Violine), Udo Dammert (Klavier) und der stimmgewaltige Bariton Günter Baum ein. Die Liedbegleitung lag bei Joe Hoffmann in sicheren Händen.

Das Zilcher-Trio, eines der wenigen Klarinettentrios, die es in Deutschland gibt, spielte in der Singakademie. Das aufs feinste abgestufte Zusammenspiel wurde gleich einleitend in dem Trio op. 11 von Beethoven sichtbar. Hermann Zilchers virtuoses Klavierspiel, der ausdrucksvolle Celloton Faßbenders und das charakteristische Musizieren des Klarinettisten Gustav Steinkamp verdienen besondere Beachtung. Hauptsächlich interessierte an diesem Abend die Uraufführung des Klarinettentrios a-moll von Hermann Zilcher. Hier herrschen leidenschaftliche und düstere Stimmung vor, die erst zum Schluß einen tänzerisch beschwingten Ausklang finden. Sehr geschickt ist der Aufbau dieses Werkes in Form von Variationen durchgeführt.

Der Kammermusikkreis (Gustav Scheck, August

Wenzinger), der im Bechstein-Saal Kammermusik der Barockzeit zum Vortrag brachte, zeichnet sich vor allem durch eine stilgetreue Aufführungspraxis alter Musik aus. Dieses kleine Kammerorchester, eine verschworene Gemeinschaft ausgezeichneter Instrumentalisten, gibt darüber hinaus ein Beispiel vollkommenen Zusammenspiels. So entzückte das wunderbar ausgeglichene Musizieren im 5. Brandenburgischen Konzert von Johann Sebastian Bach, trotz zartester Abtönung klanggesättigt und Bachs musikalische Urkraft offenbarend. Besonderes Interesse erregte an diesem Abend die lebendige Aufführung des Madrigals „Il Combatimento di Tancredi et Clorinda" von Claudio Monteverdi, dem großen italienischen Dramatiker aus der Entstehungszeit der Oper. In dem Quadrupel-Konzert G-dur von Carl Heinrich Graun, dem Kapellmeister Friedrichs des Großen, zeichneten sich Gustav Scheck (Flöte), Walter Kägi (Violine), August Wenzinger (Viola da Gamba) und Fritz Maar (Cello) solistisch besonders aus. In feiner Anpassung reihten sich die Gesangssolisten Adelheid La Roche, Max Meili und Paul Gümmer ein, gleichfalls ein besonderes Verständnis für alte Musik offenbarend.

Als vielverheißender Auftakt für das neue Jahr zeichnete sich die erste Januar-Veranstaltung der Berliner Konzertgemeinde im Bach-Saal aus. Da infolge Erkrankung der angesetzte Arien- und Duettabend von Walter Ludwig und Karl Schmidt-Walter ausfallen mußte, hatte sich Rudolf Bockelmann von der Staatsoper zur Verfügung gestellt und entfaltete in Liedern und Balladen deutscher Romantiker den herrlichen Glanz und die wuchtige Fülle seines Baritons. Besonders sorgfältig und wirkungsvoll war das Programm zusammengesetzt, das Werke von Franz Schubert, Hugo Wolf, Franz Liszt und Karl Loewe enthielt. Michael Raucheisen begleitete mit bewährter Meisterschaft.

Den zahlreichen Pianisten, die in dieser Saison Beethoven-Abende veranstalten, hat sich nunmehr auch Friedrich Wührer hinzugesellt. Dieser bedeutende Künstler legte am ersten Abend seines Beethoven-Zyklus in der Singakademie durch die Wiedergabe der 32 Variationen c-moll und mehrerer Sonaten, unter denen sich die Waldstein- und Mondscheinsonate befanden, ein Zeugnis für sein technisch vollendetes Spiel, für seine überlegene Gestaltungskraft ab. Bei aller Leidenschaft der Darstellung gab Wührer, ein prädestinierter Beethoven-Spieler, allen Werken eine klare, vom klassischen Geist getragene Auslegung.

Der junge Pianist Hein Zimbehl, der im Bechstein-Saal einen Klavierabend mit klassischer, romantischer und neuer Musik veranstaltete, läßt

eine sorgfältige Schulung erkennen. Darüber hinaus besitzt er einen starken Gestaltungswillen, der etwa im ersten Satz der Waldsteinsonate von Beethoven sichtbar wurde, aber vorläufig noch durch überhastete Tempi und durch eine unsichere Phrasierung in seiner freien Entfaltung gehemmt wird.

Gleich am ersten Abend ihres Brahms-Zyklus im Beethoven-Saal wies sich die Pianistin Else Blatt als ausgezeichnete Brahms-Spielerin aus, die vor allem die verträumte und zarte Poesie in den kleineren Klavierstücken des Meisters wirkungsvoll wiederzugeben versteht. Aber auch für den humorvoll polternden Brahms zeigt sie, so in seinem Scherzo es-moll Opus 4, Verständnis.

Im 11. Konzert junger Künstler, das wie üblich im Meistersaal stattfand und zu dem sich zahlreiche Zuhörer eingefunden hatten, stellten sich drei junge Instrumentalistinnen der Öffentlichkeit vor. Hanna Horn ist mit dem technischen Rüstzeug des Pianisten wohl versehen, sie besitzt Geläufigkeit und einen sauberen Anschlag. Unklarheiten in dem Scherzo b-moll von Chopin waren dem überhasteten Tempo zuzuschreiben. Sehr viel sicherer und wärmer spielte sie die g-moll-Rhapsodie von Brahms. Hedi Gigler (Violine) und Isolde Dobrowolny (Klavier) zeigten in Sonaten von Tartani und Grieg jede für sich eine sorgfältig ausgebildete Technik und darüber hinaus ein abgetöntes Zusammenspiel. Mehr Podiumsicherheit wird beiden Spielerinnen die Ausdrucksstarre nehmen, die sich besonders im Anfang hemmend bemerkbar machte, aber trotzdem zwei gute musikalische Begabungen erkennen ließ.

Gerhard Schultze.

Berlin: Der Chor des Lübecker Sing- und Spielkreises hat sich vor allem die Pflege der Werke älterer Meister zur dankbaren Aufgabe gemacht. In der Stunde der Kirchenmusik in der Charlottenburger Gustav-Adolf-Kirche kamen u. a. Motetten von Heinrich Schütz und eine Missa brevis von Dietrich Buxtehude zu einer glanzvollen Aufführung. Der Leiter Bruno Grusnik erzielte mit seinem sorgfältig geschulten Chor, der auch vortreffliche solistische Kräfte aufzuweisen hat, feinsinnig abgetönte Wirkungen. Hermann Schelling (Berlin) spielte zwischendurch Scheidt und Buxtehude auf der Orgel mit ausdrucksfreudigen Registriermitteln.

Die Orgelkonzerte des Organisten an der evangelischen Dreifaltigkeitskirche, Hans Joachim Ulm,

erfreuen sich einer steigenden Beliebtheit. Diesmal erklang alte und neue Weihnachtsmusik unter Mitwirkung der Berliner Sangeskameradschaft 1908 und des Dreifaltigkeitskirchenchors. Das Programm der neuen Weihnachtsmusik war ausgefüllt mit Kompositionen von Otto Priebe, Max Donisch, Paul Graener und Max Reger. Die Darbietungen erfuhren eine formvollendete Wiedergabe.

In seinem Mozart-Schubert-Abend stellte Wolfgang Brugger aus Mozarts unerschöpflichem Bereich Vortragsstücke heraus, die sich bis heute als Perlen unserer Hausmusik bewährt haben. Besonders die beiden Sonaten K.-V. 330 und 331, von Brugger mit frischer Unbekümmertheit und mozartscher Grazie vorgetragen, fanden ungeschmälerten Beifall. Von den Klavierwerken Schuberts lag die Wandererfantasie an der Grenze seiner technischen Ausdruckskraft.

Das Berliner Tonkünstler-Orchester brachte in seinem 1. Sinfoniekonzert unter Leitung von Musikdirektor Karl Gerbert Werke von Weber und Schumann sowie eine Feiermusik für Streicher von Fritz Büchtger zur Aufführung. Karl Gerbert, unter dessen Stabführung auch die weniger überzeugenden Stellen, wie z. B. die einförmigen Oktavengänge im 1. Teil, wirkungsvoll zum Ausdruck kamen, verhalf dem Werk zu einem schönen Erfolg. Abwechselnd sang die Sopranistin Anny Siben eine Konzertarie von Erich Anders, deren gesangliche Härten und Schwierigkeiten sie mit ihrem klaren, anpassungsfähigen Organ mühelos bezwang. Es folgten noch Lieder von Schubert, Brahms und Wolf mit Orchesterbegleitung.

Hans Bajer.

Berlin: Im Beethoven-Saal gab Adelheid Armhold einen Liederabend, der ausschließlich Gesänge von Franz Schubert brachte. Einleitend sang sie naturnahe Idylle „Der Hirt auf dem Felsen", begleitet von der obligaten Klarinette des Kammermusikers Adolf Mützel-Burg von der Berliner Staatsoper. Dann folgten Liebeslieder Blumenlieder, Naturlieder und Tierlieder. Die Begleitung der einzelnen Liedsätze durch Prof. Michael Raucheisen verdient volles Lob. Das Publikum erwies sich von beifallsfreudigem Wohlwollen für die Solisten des Abends.

Die Träger des von der Deutsch-Italienischen Gesellschaft veranstalteten Musikabends waren Marialuise Moreco und Isolde Dobrowolny, die Werke alter und neuer Meister zu Gehör brachten. Das temperamentvolle Spiel der beiden Künstlerinnen und die geschlossene Einheitlichkeit ihres Vortrages fesselten ebenso wie ihre beherrschte Spieltechnik. Die von sicherem Gestaltungswillen getragene Uraufführung eines neuen Werkes von Grovermann sicherte dem deutsch-italienischen Duo einen starken Erfolg, an dem sich auch der anwesende Komponist beteiligen konnte.

In einem Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters dirigierte Siegmund von Hausegger die Oberonouvertüre von C. M. von Weber, die Es-dur-Sinfonie von Mozart und die von Schumann wiedergefundene C-dur-Sinfonie von Franz Schubert. Hauseggers vielseitige Begabung als schaffender Musiker wie auch als Orchesterleiter ist bekannt. Seine knappe, präzise Art der Zeichengebung, sein ausgeprägter Sinn für alles Klangliche sowie die bezwingende Suggestivkraft, zusammen mit einer echten Musikalität sichern seinen Wiedergaben eine geistvolle und gemütswarme Ausdeutung. Mit bewundernswerter Klarheit durchleuchtete er die Partitur Mozarts, mit sicherem Stil geführt erschöpfte er die Romantiker Weber und Schubert. Mühelos steuerte er das Orchester, das ihm willig bis in die kleinsten Klangschattierungen hinein folgte. So erschloß er auch an diesem Abend seinen begeisterten Zuhörern die genialen Gehalte der aufgeführten Kompositionen.

Der erste Teil der Vortragsfolge, die der Organist Werner Binner auf der Orgel des großen Saales der Hochschule für Musik zu Gehör brachte, war ausschließlich Johann Sebastian Bach gewidmet. Die fast ganz auf Schmelzklang gestellte Orgel ließ die an sich gut gewählte Registrierung nicht gebührend zur Geltung kommen. Dagegen kam ihre Disposition den folgenden Werken von Max Reger (Orgelfantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern"), Karl Gerstberger (zwei Choralvorspiele Op. 6) und Johann Nepomuk David (Präludium und Fuge in a-moll) sehr entgegen. Werner Binner offenbarte ein ausgeprägtes Gefühl für große Linienführung. Seine Musikalität umspannt das weite Gebiet deutscher Orgelmusik vom Barock bis zur heutigen Zeit, sein Spiel vereinigt Technisches und Geistiges in gleicher Weise. Darauf gründet sich sein Erfolg.

In der Philharmonie gastierten die Münchner Philharmoniker unter der nunmehr bald zwanzig Jahre währenden Leitung ihres ersten Dirigenten und künstlerischen Oberleiters Geheimrat Professor Dr. Siegmund von Hausegger. Die Münchner Orchestervereinigung, die erst vor kurzem durch den Oberbürgermeister und Reichsleiter Karl Fiehler den Ehrentitel „Orchester der Hauptstadt der Bewegung" verliehen bekommen hat, gehört in die Reihe unserer ersten deutschen Kulturorchester. — Eine von stärkster Intensität des Klanges getragene Wiedergabe der Leonoren-

ouvertüre von Beethoven sowie die Darstellung der seelischen Spannungen und die Ausdeutung der ungewöhnlichen Ausdrucksmöglichkeiten der fünften Sinfonie in B-dur in der Originalfassung von Anton Bruckner überzeugten nicht nur das Berliner Konzertpublikum von den Fähigkeiten des Münchner Orchesterleiters, sondern auch vom Leistungshochstand der Münchner Philharmoniker. Frau Prof. Elly Ney hatte für das Beethovensche Klavierkonzert in G-dur den Solopart übernommen. Sie gründete den geistigen und seelischen Gehalt dieses Werkes mit den ihr eigenen Einfühlungs- und Gestaltungsvermögen.

Im Sonderkonzert der Philharmoniker brachte Wilhelm Furtwängler in einer glänzenden, von stärkster Einfühlungskraft getragenen Aufführung die erste Sinfonie in C-dur von Ludwig van Beethoven. Im Anschluß daran erklang das Sinfonische Konzert für Klavier und Orchester in h-moll von Wilhelm Furtwängler. Die als zwecktauglich erkannte sinfonische Form charakterisiert die Gedankenwelt, aus der heraus Furtwängler sein Klavierkonzert konzipierte. Seine Tonsprache wandelt in den Bahnen einer neuzeitlichen Orchestertechnik. Epische und lyrische Elemente sind geschickt gegeneinander ausgewogen. Edwin Fischer interpretierte in seiner großen Meisterschaft den Klavierpart.

In der Singakademie vereinten sich zu köstlichem Musizieren die bulgarische Pianistin Liliana Christowa und der Geiger Rudolf Schulz. Die beiden Künstler spielten Sonaten von Mozart, Fauré, Debussy und Pfitzner. Rudolf Schulz ist ein Geiger, der zu Unrecht so wenig in Erscheinung tritt. Die Pianistin spielte mit technischer Gewandtheit und sorgfältiger Anpassung. Der Sonatenabend bedeutet für die beiden Künstler einen starken künstlerischen Erfolg.

In der Parochialkirche gab der Organist Wilhelm Bender mit einer klug gewählten Spielfolge einen geschickt gerafften Einblick in das Werden der Form der Fuge. Ricercare, Kanzonen und Fugen von Haßler, Erbach, Kerrl, Pachelbel, Boehn, Buxtehude, J. S. Bach und Johann Nepomuk David fanden eine von viel Fachkenntnis zeugende stilgerecht registrierte Wiedergabe. Besonders gelang Bender die plastische Herausarbeitung der führenden Themen, was für das Verständnis der polyphonen Musik besonders wichtig ist. Von Erich Mönkemeyer hörte man zwei Spielstücke für Blockflöte aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Die ideale Wiedergabe der Werke dieses Abends hinterließ starke Eindrücke.

Die Singgemeinschaft Rudolf Lamy, Berlin, brachte in der Singakademie die oratorische Kantate „Der Spielmann", ein Leben in Liedern für

einen Solosänger, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester nach Gedichten aus dem Hausbuch des Franz Xaver Reiter in der Vertonung von Wilhelm Brückner-Rüggeberg zur Berliner Erstaufführung. Der Textdichter lebte von 1681 bis 1728 als Gastwirt zum Rößle in Lauchheim in Württemberg. Kurz nach der Jahrhundertwende hat man seine schlichten Verse wiedergefunden, die der Komponist nun in der Form eines Chorwerkes wieder neu erstehen ließ. Das Werk gliedert sich in die drei Teile: Liebe und Wanderschaft — Rückkehr und Enttäuschung — der Dichter. Chöre von volksliedhaftem Charakter wechseln mit Solopartien für Tenor und Orchesterzwischenspielen ab. Diese Zwischenspiele charakterisieren mit musikalischen Mitteln die innere Wandlung. Unter der sicheren Führung von Rudolf Lamy gestaltete sich die Erstaufführung dieser oratorischen Kantate zu einem schönen Erfolg. Die Singgemeinschaft konnte dabei eine erfreuliche Probe ihres Könnens ablegen. Die volkstümliche Note des Werkes erweckte eine angenehme Stimmung. Das Orchester des deutschen Kurzwellensenders unterstrich die Vielfalt der klanglichen Eindrücke. Der Solist des Abends Heinz Martens (Tenor) erwies sich als gediegener Sänger, der seine Solopartien überzeugend vermittelte.

Das von dem Berliner Volkschor in Gemeinschaft mit dem Volkschor Harmonie Charlottenburg und dem Neuköllner Sängerchor unter der Leitung von Georg Oskar Schumann in der Philharmonie veranstaltete große Chorkonzert kann als gelungen angesprochen werden. Den Chören gebührt das Lob, den Intentionen ihres Leiters bestens nachgekommen zu sein. Der erste Teil der Vortragsfolge brachte Ouvertüre und den Matrosenchor aus „Der fliegende Holländer", den „Pilgerchor" und „Einzug der Gäste" aus „Tannhäuser", das Vorspiel zum dritten Akt und den Brautchor aus „Lohengrin" sowie die Schlußapotheose aus den „Meistersingern". Die Interpretation all dieser Werke von Richard Wagner bedeutet nicht nur eine dankbare, sondern auch eine würdige Aufgabe. Die Art, mit welcher Sänger und Sängerinnen die Gehalte dieser Musik erfaßten, die Begeisterung, mit der sie unter Schumanns temperamentvoller Leitung dem Kunstwerk dienten, verriet deutlich, wie sehr sie sich in ihrem eigenen Empfinden angesprochen fühlten. Die Intonation wahrte fast durchgehend vorbildliche Reinheit. — Der zweite Teil der Vortragsfolge brachte die von Franz Liszt vertonten Chöre zu Herders „Der

entfesselte Prometheus". Die verbindenden Worte sprach Carl Vogt von der Volksbühne Berlin. Die technisch und inhaltlich nicht ganz einfache Musik dieser Chöre wurde mit trefflichem Ausdruck bewältigt. Das Landesorchester Berlin bot eine bemerkenswerte Leistung. Das zahlreich erschienene Publikum brachte auch diesem zweiten Winterkonzert großes Interesse entgegen.

Rudolf Sonner.

Düsseldorf: Während einer Italienreise des Düsseldorfer Generalmusikdirektors Hugo Balzer, der als Austauschdirigent im Rahmen des deutsch-italienischen Kulturabkommens in Neapel und auf Sardinien zwei Konzerte leitete, waren in den Sinfoniekonzerten der Stadt Düsseldorf Dr. Heinz Drewes (Berlin) und Rudolf Schulz-Dornburg als Gäste verpflichtet. Schulz-Dornburg brachte bei dieser Gelegenheit Hugo Wolfs „Penthesilea" in der Urfassung zur Erstaufführung. Inzwischen hat auch die Chorfrage eine vorläufig befriedigende Lösung gefunden. Der Städtische Chorverein war allein nicht mehr in der Lage, den Anforderungen zu genügen und mußte bei den großen Konzerten stets durch den Theaterchor verstärkt werden, schon um den Männerstimmen ein entsprechendes Gegengewicht gegenüber den Frauenstimmen zu geben. Da der Theaterchor für Konzerte nicht mehr zur Verfügung steht, ist jetzt der von Franz Oudille geleitete Düsseldorfer Lehrergesangverein in die Bresche gesprungen. In Johannes Brahms' „Ein deutsches Requiem" stellte sich die neue Chorgemeinschaft als ein vielversprechendes Instrument in den Händen Balzers vor. Es gab ein sehr ausgewogenes und ruhiges Musizieren von einem Pathos, in dem kein theatralischer Ton störte. Mit gewaltigem Bariton sang Rudolf Watzke die männliche Solopartie, während Claire Frühling das trostreiche Sopransolo mit leuchtender Empfindung und beseelter Schönheit erfüllte. Ergriffener Beifall dankte für die in allen Teilen gelungene Aufführung.

Friedrich W. Herzog.

Königsberg (Pr.). Die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters eröffnete Wilhelm Franz Reuß mit der eindrucksvollen Ostland-Ouvertüre des Königsberger Komponisten Otto Besch. Ein anderer Ostpreuße, der junge erfolgreiche Pianist Hans Erich Riebensahm, erntete mit dem B-dur-Konzert von Johannes Brahms lebhaften Beifall. Mit Interesse hörte man auch die 1. Sinfonie (e-moll) von Jean Sibelius, der eine ausgezeichnete Wiedergabe zuteil wurde. Hans Weisbach war Gastdirigent im 2. Sinfoniekonzert. Er brachte in liebevoller Ausarbeitung eine Haydn-Sinfonie (B-dur, Nr. 102) und begab sich dann mit der 7. Sinfonie von Anton Bruckner auf sein ureigenes Gebiet. Ungewohnt, aber recht willkommen war die Tatsache, daß der Dirigent dem Werke Bruckners eine launige Ansprache vorausschickte, in der er seine Überzeugung vom Werte der Originalfassungen vertrat. Die feinsinnig aufgebaute Wiedergabe der Originalfassung zeugte von überlegener Beherrschung der Partitur. Der Abend bewies, daß nicht jedes Sinfoniekonzert unbedingt einen Solisten herauszustellen braucht. Eine fesselnde Vortragsfolge hatte Wilhelm Franz Reuß für ein anderes Sinfoniekonzert gewählt. Auf eine Mozart-Sinfonie (K.-V. 425) und Orchesterlieder von Richard Strauß (Solist: Marcel Wittrisch) folgte Harfenmusik des französischen Impressionismus: „Danse profane et danse sacrée" für Harfe und Streichorchester von Claude Debussy und Introduktion und Allegro für Harfe, Streichorchester, Flöte und Klarinette von Maurice Ravel. Friedel Ellguth spielte diese selten zu hörenden Klanggemälde mit großer Virtuosität. Den Abschluß bildete die an dieser Stelle schon gewürdigte Sinfonie in a-moll von Joh. Nep. David. Dvořáks Violoncellokonzert (Gaspar Cassado) und Tschaikowskys 5. Sinfonie waren die Hauptwerke eines anderen Sinfoniekonzerts (W. Fr. Reuß). Hermann Abendroth begann sein Gastkonzert mit Max Regers Böcklin-Suite, von der unter seiner Stabführung eine überraschend starke Wirkung ausging. Chopins nicht gerade dankbares Klavierkonzert in e-moll mußte trotz des meisterhaften Spiels von Raoul Koczalski dagegen verblassen; man wurde aber durch Beethovens 7. Sinfonie reich entschädigt.

Namen mit romanischem Klange finden wir in den Königsberger Künstlerkonzerten: Casadesus, Pasquier-Trio, Calvet-Quartett. Sie alle spielen große deutsche Musik mit höchstem Einfühlungsvermögen und unter dankbarer Anerkennung der Hörerschaft. Man bewundert die feingeschliffene Technik und die reiche Skala der dynamischen Werte. Fast scheint es, als ob an Differenziertheit des Spiels einem Beethoven gegenüber auch einmal zuviel getan werden könnte.

Herbert Sielmann.

Leipzig: Das Gewandhaus zeigt sich in diesem Winter sehr aufgeschlossen für neuzeitliche Musik, hat es aber auch nicht verschmäht, einige verspätete Neuheiten aus der Zeit der Wagner-Nachfolge erneut zur Debatte zu stellen. So erklang in einem der letzten Konzerte zum ersten Male in der Urfassung Hugo Wolfs sinfonische Dichtung „Penthesilea". Mit diesem genialen Jugendwerk vermochte sich der damals dreiundzwanzigjährige Wolf nicht durchzu-

setzen, und erst nach dem Tode des Komponisten wurde die durch Ferdinand Löwe uminstrumentierte und wesentlich gekürzte Tondichtung in der weiteren Öffentlichkeit bekannt. Die jetzige Urfassung läßt zwar überall die hochgespannten künstlerischen Ideen Wolfs erkennen, aber auch eine so ausgezeichnete Aufführung, wie sie Hermann Abendroth mit dem Gewandhausorchester bot, konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieses überschäumende, fast unausgesetzt mit dem vollen blechgepanzerten Orchester arbeitende Werk uns heute nur noch um seines Schöpfers willen lieb sein kann. Auch Siegmund von Hauseggers sinfonische Tondichtung „Wieland der Schmied" steht ganz im Schatten von Franz Liszt und Richard Wagner. Die hohe pathetische Gebärde seiner Musik und die meisterliche und farbenreiche Verwendung des Riesenorchesters können den Mangel an originalem musikalischem Gedankengut nicht gänzlich verdecken, doch errang das großangelegte und klangschöne Werk bei prachtvoller Vorführung unter Leitung des Komponisten einen warmen Erfolg.

Aus der Reihe der Neuheiten ragten zwei zeitgenössische Werke hervor. In einem Concerto di camera für Sopran und Kammerorchester macht der in Jugoslawien wirkende griechische Komponist Boris Papandopulo den verwegenen Versuch, eine Sopranstimme vokalisierend (ohne unterlegten Text) mit einem kleinen Orchester (Klavier, 1 Violine, 8 Holzbläser) in Form einer Suite konzertieren und in kürzester Weise mit den Instrumenten wetteifern zu lassen, ein Experiment, zu dessen Gelingen es freilich einer Gesangsvirtuosin vom Range einer Erna Berger bedurfte.

Einem Werk von starkem Eigenwert begegnete man in den „Variationen über ein altdeutsches Volkslied" von Joseph Haas. Mit rein musikalischen Mitteln, reicher Phantasie und Satzkunst und feinstem, bisweilen impressionistisch gehaltenem instrumentalen Klangsinn weiß Haas sein Thema geistvoll abzuwandeln und in einem fröhlichen Rondo ausklingen zu lassen. Das sehr anregende, von Abendroth und dem Orchester prächtig wiedergegebene Werk wurde für den anwesenden Komponisten zu einem großen Erfolg. Wilhelm Jung.

M.-Gladbach: Die Stadt M.-Gladbach sucht einen Nachfolger für ihren langjährigen Musikdirektor Hans Gelbke, der inzwischen in den verdienten Ruhestand getreten ist. Das im laufenden Konzertwinter notwendige Interregnum bedeutet zwar wie jede Übergangslösung einen Behelf, aber wenn am Schluß der richtige Mann gefunden ist, nimmt man die in erster Linie beim Orchester spürbaren Schwankungen ohne Widerspruch hin. Drei Dirigenten sind als Gäste a. A., das heißt: auf Anstellung, verpflichtet worden, der städtische Musikdirektor Hans Herwig aus Hagen, Werner Gößling, der Leiter des Bielefelder Musiklebens, und Heinz Anraths (Oberhausen). Die Vortragsfolge, die Hans Herwig dirigierte, konnte erst in der abschließenden 8. Sinfonie Beethovens einen gewissen Aufschluß über Art und Wesen des Dirigenten geben, der mit auffallender mimischer Darstellungsgabe die Musik deutete. Dabei überwog in seiner Interpretation eine eigenwillige Auffassung, die den in diesem Werk wirkenden Humor als Lebensgefühl zu schwer nahm. Georg Philipp Telemanns im Klang zauberhaftes Konzert in E-dur für Flöte, Oboe d'amore, Liebesgeige, Streichorchester und Cembalo wurde stilvoll musiziert, und Helene Fahrni ersang sich mit Haydns Sopranarie der Berenice und der Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" von J. S. Bach einen verdient herzlichen und nachhaltigen Erfolg.

Friedrich W. Herzog.

Solingen: Es gibt wenig Künstler, die sich auf ihrem Höhenflug zu Ruhm und Anerkennung eine solche tätige Liebe und Verbundenheit mit ihrer Heimat bewahrt haben wie der Solinger Ludwig Hoelscher, ja, es will scheinen, daß die Söhne des bergischen Landes in besonderem Maße um die Kraftquellen wissen, die ihnen hier in reichem Maße zur Verfügung stehen. Wenn die Klingenstadt Solingen sich heute eines auf breiteste Grundlagen gestellten Musiklebens rühmen darf, so ist dies in erster Linie dem selbstlosen Einsatz von Ludwig Hoelscher zu danken, der sich nicht auf den Konzertsaal beschränkt, sondern zu den arbeitenden Menschen in die Betriebe geht, um ihnen etwas von den Schönheiten der Sprache der Töne zu vermitteln. Er ist jugendlich begeistert und männlich beherrscht und stellt in dieser natürlichen Haltung sofort den Anschluß und damit den Weg zum Gemüt her. Zum Lichtfest 1938 spielte er an zwei Tagen in sechs Industriewerken vor 5000 Arbeitern. Bei Klopp & Henckels, im Adlerwerk, bei Böker und bei der Kronprinz-AG. erschien er mit seiner Stradivari, überall mit aufgeschlossener Begeisterung begrüßt. Die große Ausdruckslinie und Ausdrucksfarbe seines Spiels, dem am Flügel Musikdirektor Werner Saam assistierte, fand in Meisterstücken von Boccherini, Valentini, Händel und Haydn ein beglückendes Echo. Eine kurze einführende Ansprache des Cellisten schlug die erste Brücke zum Verstehen. Dann hatte die Musik das Wort und schuf ein Erlebnis, das jedem Zuhörer unvergeßlich bleiben wird. Und jedesmal fanden sich Künstler und Volk. Friedrich W. Herzog.

✱ Die Schallplatte ✱

Neuaufnahmen in Auslese

Bei der Schallplattenindustrie hat ein Wettlauf um Bruckner eingesetzt. Augenblicklich ist man bestrebt, die sogenannten Originalfassungen in den bestmöglichen Aufnahmen herauszubringen. Man kann dieses Bemühen nicht hoch genug anerkennen. Mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg hat Eugen Jochum Bruckners 5. Sinfonie auf neun große Platten gespielt. Die Wiedergabe ist wundervoll durchsichtig, und Jochum gibt auch die für Bruckner bezeichnende Spannung und die Dynamik der Melodieabläufe mit größter Klarheit. Das einzige Störungsmoment ist bei Werken dieser Art das leidige Plattenumwenden. Überwältigend ist stets von neuem besonders der großartige Schlußsatz des Werkes, den die Originalfassung bekanntlich erstmalig vollständig bringt. Die Instrumentierung kommt den Erfordernissen der Schallplatte in besonderem Maße entgegen, so daß der Eindruck eindringlich und nachhaltig ist.

(Telefunken E 2672/2680.)

Bei Bruckners Originalinstrumentierung ist gerade die orgelähnliche Haltung für das Mikrophon so günstig. Die Orgel, und da wiederum an erster Stelle die Barockorgel, ist eins der idealsten Instrumente für die Schallplatte. Schon aus diesem Grunde, ebensosehr aber auch des musikalischen Wertes wegen können die Aufnahmen aus dem „Dritten Teil der Klavierübung (der deutschen Orgelmesse)" von Johann Sebastian Bach mit Professor Fritz Heitmann an der berühmten Schnitger-Orgel in der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses gar nicht stark genug beachtet werden. Uns liegen vier Platten aus dieser Folge vor. Heitmann schöpft die klanglichen Möglichkeiten der alten Orgel restlos aus, und man wird die polyphonen Kunstwerke Bachs kaum deutlicher in ihrer Struktur vermitteln können. Neben der Förderung der Erkenntnis des unergründlichen Bachs dient die Plattenreihe auch in stärkstem Maße der Popularisierung des alten Orgelideals, über das seit Jahren viel gesprochen und geschrieben wird, ohne daß der interessierte Musikfreund anschauliches Klangmaterial zur Verfügung hatte. Hier wird es mustergültig vorgelegt.

(Telefunken E 2709/2711 u. 2714.)

Johann Sebastian Bachs Solosuiten für Violoncello gehören zu jenen verinnerlichten Schöpfungen, die im strahlenden Licht des Konzertsaals nie zur rechten Wirkung gelangen können. In der makellosen Wiedergabe von Pablo Casals ist nun die 2. Suite in d auf der Schallplatte besonders willkommen. Der Celloton von Casals ist einzigartig, die musikalische Erfassung so vollendet, daß man voller Bewunderung in seinem Bann steht. (Electrola DB 3399/3400.)

Der Kaiserwalzer von Johann Strauß gehört zu jenen Schöpfungen der leichten Muse, die dieselbe Sorgfalt verdienen wie die großen Meisterwerke. Leopold Ludwig hat ihn in diesem Sinne ausgearbeitet mit der Berliner Staatsopernkapelle, die geradezu mit wienerischer Ursprünglichkeit spielt.

(Grammophon EM 15199.)

Das Nationalsozialistische Reichs-Sinfonie-Orchester hat unter der temperamentvollen Leitung von Erich Kloß das Meistersingervorspiel zwingend auf einer Schallplatte festgehalten. Das Orchester steht heute gleichwertig neben unseren besten Kulturorchestern. Die ausgezeichnete Aufnahme ehrt den tüchtigen Dirigenten ebenso wie die vortrefflichen Spieler.

(Grammophon EM 15158.)

Der japanische Dirigent Viscount Hidemaro Konoye spielt mit den Berliner Philharmonikern Mussorgskys geniales sinfonisches Gemälde „Eine Nacht auf dem Lissaberge". Er trifft die Stimmungen hervorragend, und er feuert die Philharmoniker zu einer prachtvollen Leistung an.

(Grammophon LM 67259.)

Mit der Virtuosität, die bei Franz Liszt faszinierend wirken muß und die geradezu ein Wesensbestandteil seines Klavierschaffens ist, spielt Claudio Arrau die Spanische Rhapsodie. Da wird alles Erfüllung, was man von dieser Musik verlangen kann. (Telefunken E 1629.)

Unter den Gesamtaufnahmen von Opern nehmen die italienischen einen bevorzugten Platz ein. Nach „La Bohème" ist nun auch Puccinis „Tosca" in einer glanzvollen Besetzung neu herausgekommen. Die Musik wird von Oliviero de Fabritiis in einem durchweg beschwingten Tempo straff geleitet, wobei er den Sängern aber überall nachgibt, sobald es erforderlich wird. An der Spitze des Ensembles steht Benjamin Gigli, der dem Cavaradossi den Schmelz seiner Stimme verleiht, die überall von echter Empfindung erfüllt ist. Uns liegt der 1. Akt vor, der erstaunlich lebendig und von Dramatik erfüllt wirkt trotz des Fehlens der optischen Ergänzung des Geschehens. Maria Caniglia ist eine Tosca von bedeutendem Format.

Der Chorklang, die Solostimmen und das Orchester gehen bestens zusammen, so daß kaum noch akustische Wünsche offen bleiben. Die Opernaufnahmen haben einen solchen Grad der Vollkommenheit erreicht, daß man sie gar nicht mehr als einen Ersatz des wirklichen Eindrucks empfindet.
(Electrola DB 3562/3567.)

Heinrich Schlusnus singt mit Begleitung der Berliner Staatskapelle zwei Glanzstücke des Belkanto, Händels berühmtes Largo und Giordanis „Caro mio ben". Der Zauber der Stimme entfaltet sich hier denkbar überzeugend, eine hervorragende Platte! (Grammophon LM 67250.)

Wieder wird eine der elektrisch übertragenen und erneuerten Caruso-Platten vorgelegt. „Musica proibita" und „Addio a Napoli" sind zwei ehemals beliebte Stücke, die von dem Gesangswunder Enrico Caruso großartig vorgetragen werden.
(Electrola DA 1655.)

Romanische Volksgesänge gestaltet Toti dal Monte mit beseeltem Sopran zu bezwingenden Kunstwerken. Ein venezianisches und ein sizilianisches Liedchen sind auf einer Platte vereinigt.
(Electrola DA 5350.)

Der junge Tenor Gino Sinimberghi, der an der Berliner Staatsoper wirkt, singt „Ideale" von Tosti und „Vergin tutt'amor" von F. Durante mit einer solchen Wärme und Leuchtkraft, daß man an größte Vorbilder erinnert wird. Hier haben wir ein Stimmphänomen vor uns, das allein schon durch das Material fesselt.
(Grammophon C 62806.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

* Musikalisches Presse-Echo *

Julius Bittner gestorben

Einer der begabtesten ostmärkischen Tondichter der älteren Generation, Hofrat Dr. Julius Bittner, ist in seinem Wiener Heim im 9. Bezirk, Dietrichsteingasse 10, in der Nacht von Montag auf Dienstag einem Schlaganfall erlegen. Hofrat Bittner erreichte ein Alter von 64 Jahren.

Julius Bittner war gebürtiger, erbeingesessener Wiener. Er kam am 9. April 1874 zur Welt, entdeckte verhältnismäßig frühzeitig seine musikalisch-schöpferische Ader, widmete sich jedoch nach Absolvierung der landesüblichen Schulen dem Rechtsstudium. Das bittere Los des ganz auf sich und seine Musik gestellten, um Anerkennung ringenden Tondichters ahnend, schuf er sich in weiser Voraussicht dadurch die, wenn auch bescheidenen Existenzmittel, daß er nach Erlangung des Doktorgrades in den österreichischen Staatsdienst eintrat und die Richterlaufbahn ergriff. Als gewissenhafter, aufrechter Mensch ist Bittner ein im besten Sinn des Wortes altösterreichischer Beamter gewesen, der in der Erfüllung seiner Pflicht bis zum letzten ging. Nie hätte man dem Musiker Bittner den Vorwurf machen können, daß er den Richter Bittner in Ausübung seiner Dienstespflicht gehindert hätte. Er war in dieser Hinsicht ein musikalischer Grillparzer, dem Pflichtbewußtsein und Verantwortung an erster Stelle standen.

Mit unwiderstehlicher Gewalt fühlte er sich zur Musik hingezogen. So ging er zu Josef Labor in die Lehre, wo er sich die tiefgründigen Kenntnisse in der Musiktheorie und Komposition aneignete, die ihm in seiner ferneren Laufbahn so sehr zustatten kommen sollten. Er begann Lieder und Chöre zu schreiben, die den Namen Bittner bald einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machten. Den großen Komponistenerfolg brachte ihm jedoch das Bühnenschaffen. In kurzen Zeitabständen schuf er die Opern „Die rote Gret" (Wien 1907), „Der Musikant" (Wien 1910), „Der Bergsee" (Wien 1911), zu denen er sich die Bücher selbst schrieb. Insbesondere „Der Musikant" erlebte vor einigen Jahren in der Wiener Staatsoper eine Renaissance, die durch die glückliche Verbindung von eingängiger, echt theatermäßig erfundener, dramatisch wirksamer Musik mit dem lebensnahen, sprachlich ausgefeilten Libretto bedingt war. Neben diesen Bühnenwerken schuf Bittner auch auf sinfonischem Gebiet Bedeutendes. Erinnern wir uns nur der plastischen, in das vornehme Gewand nicht alltäglicher Harmonie gekleideten Themen der großen f-moll-Sinfonie, die wir vor einiger Zeit in einem der Abonnementskonzerte des Wiener Konzertvereins zu hören bekamen.

Mit Julius Bittner ist ein deutscher Romantiker reinster Prägung dahingegangen. Auf den Meisterwerken der nachklassischen und romantischen Schule fußend, baute er weiter. In seiner Gattin hatte er nicht nur eine treue Kameradin fürs Leben, sondern auch eine künstlerische Wegbereiterin gefunden, die, denken wir an die zahlreichen

Liederabende im Konzertsaal und Rundfunk, seinem wertvollen Liedschaffen zu Ansehen und Geltung verhalf. 1936 wurde dem Meister in Anerkennung seiner Verdienste um die ostmärkische Tonkunst der Große Staatspreis für Musik verliehen.
Es muß als tragische Verkettung von Zufälligkeiten empfunden werden, daß gerade in diesen Tagen, da der Meister die Augen für immer schloß, die Intendanz der Volksoper den Beschluß gefaßt hatte, Bittners Bühnenwerk „Der Bergsee" herauszubringen. Was man sich als Fest für den am Abend des Lebens stehenden Tondichter gedacht hatte, wird nun zur würdigen Totenfeier für den Verstorbenen. Wir Musiker, die wir Bittners Schaffen am besten zu würdigen verstehen, empfinden den Hingang des Meisters um so schmerzlicher, als Bittner zu jenen Komponisten gehörte, die es verstanden, das volkstümliche Element der Melodik mit der kunstvollen Harmonie des Gedankenausdrucks zu verbinden. So wollen wir Julius Bittner, dessen Schaffen aus der Musikgeschichte der Ostmark nicht mehr wegzudenken ist, für alle Zeiten ein ehrendes Angedenken bewahren.

(Dr. Friedrich Bayer im „Völkischen Beobachter", Wien, vom 11. Januar 1939.)

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Hidemaro Konoye fand in der überfüllten Tonhalle in München mit einem Beethoven-Abend begeisterte Aufnahme. Das Violinkonzert spielte Prof. Wilhelm Stroß in klassischer Überlegenheit.

Das aufblühende Musikleben der Stadt Kassel wurde durch ein Konzert erneut unter Beweis gestellt, das ausschließlich dem Schaffen des heimischen Künstlers Bruno Stürmer gewidmet war. Unter der Stabführung von Paul Dörrie gelangte mit dem Kurhessischen Landesorchester und Hans Berckmann als Solisten Stürmers Konzert für Violoncello und Orchester, Werk 108, zur Uraufführung. Alfred Borchardt sang, vom Komponisten am Flügel begleitet, seinen Zyklus für Bariton nach Gedichten von Josefa Berens-Totenohl, Werk 102, „Stufen" betitelt. Aus Berlin war Emil Seiler gekommen, der Bruno Stürmers Sonate für Viola und Klavier, Werk 73, zusammen mit Anton Rohden (Leipzig) zu Gehör brachte. Der Komponist eröffnete den Abend als Dirigent seiner „Feierlichen Musik für zwei Streicherchöre", Werk 65, und schloß ihn mit seinem großangelegten Konzert für Klavier und Orchester, Werk 104, dessen Klavierpart wiederum von Anton Rohden betreut wurde. Der Abend Bruno Stürmers wurde zu einem schönen Zeugnis für die lebendige Entfaltung musikalischen Neuschaffens im deutschen Musikleben der Gegenwart.

Wie der Präsident der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung im Einvernehmen mit dem Reichsarbeitsminister erklärt, ist nach § 91, Abs. 2, Nr. 5 des Gesetzes über Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung die Zuweisung arbeitsloser Musiker zu Pflichtarbeiten, die schwere körperliche Anforderungen stellen, untunlich, wenn die Musiker dadurch der Gefahr ausgesetzt werden, ihre beruflichen Fertigkeiten zu verlieren. Der Präsident der Reichsanstalt hat seine Dienststellen in diesem Sinne unterrichtet.

Walter Doell gab in Dresden zugunsten der Sudetendeutschen unter Mitwirkung von Hans Richter-Haaser (Klavier) einen von außerordentlichem Erfolg begleiteten Violinabend. Doells eigene Kompositionen fanden starken Anklang.

Das Salzburger Mozarteum, das unter der künstlerischen Oberleitung von Professor Clemens Krauß und Meinhard v. Zallinger zu einem Mittelpunkt lebendiger musikalischer Erziehungsarbeit ausgebaut werden soll, wird auch eine weitgehende Neugestaltung erfahren. Die Neuorganisation des Mozarteums sieht drei große Abteilungen vor: eine Schule für Jugend und Volk, eine musikalische Fachschule und eine Musikhochschule. Zum Leiter der Schule für Jugend und Volk ist der aus der HJ. kommende Cesar Bresgen ernannt worden, der zu den größten Hoffnungen der jungen deutschen Musik gehört. Ein neugegründetes, etwa vierzig Mann umfassendes Landesorchester wird dem Aufbau des Salzburger Konzertlebens dienen.

Die für Salzburg verpflichtende Mozart-Forschung wird vom Zentralinstitut für Mozart-Forschung Mozarteum mit dem Beethoven-Haus Bonn gemeinschaftlich in neue Wege geleitet werden, wobei vor allem die landschaftliche Bedingtheit der Kunst in den Vordergrund gestellt werden soll. Auch die Mozart-Gedenkstätten Salzburgs werden neu geordnet und erweitert.

Im Rahmen der Veranstaltungen anläßlich der Reichsgartenschau Stuttgart 1939 ist beabsichtigt, größere Tanzfeste (Gesellschafts- und Volkstänze) durchzuführen. Um diese Veranstaltungen gut auszugestalten, sollen deutsche Komponisten neue Tanz-

werke schaffen. Der Oberbürgermeister schrieb deshalb folgenden Wettbewerb aus:

Werke:

1. einen Blumenreigen.
   Die Tanzgruppe besteht aus BdM.
   Orchesterbesetzung bis zu: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Harfe, Pauken, Schlagzeug und Streichquintett.
   Dauer: bis zu 10 Minuten.
2. eine Stabübung im Marschschritt.
   Die Vorführgruppe besteht aus HJ.
   Orchesterbesetzung bis zu: 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Saxophone, 2 Flügelhörner, 2 Tenorhörner, 1 Bariton, 4 Waldhörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Baßtuben, Pauken und 2 Schlagzeuge.
   Dauer: bis zu 6 Minuten.
3. einen Tanz beliebigen Charakters für allgemeine Tanzbeteiligung.
   Orchesterbesetzung in der üblichen Besetzung des Tanzensembles.
   Dauer: bis zu 10 Minuten.

Preise:

Für jeden der vorstehend unter 1 bis 3 genannten Tänze setzt der Oberbürgermeister aus:

einen 1. Preis . . . von 400 RM.
einen 2. Preis . . . von 200 RM.
insgesamt also . . . . . 1800 RM.

Die Kompositionen sind bis spätestens 31. März 1939 einzusenden an die Leitung der Reichsgartenschau, Stuttgart, Kanzleistraße 34.

Wie in den Vorjahren werden auch in diesem Jahre die der zeitgenössischen Kammermusik gewidmeten Wittener Musiktage — sechs aufeinanderfolgende Veranstaltungen — stattfinden. Einschlägige Werke hierfür können bis zum 1. September dieses Jahres an den Musikbeauftragten der Stadt Witten, Oberbürgermeister Dr. Zintgraff, Witten-Ruhr, Rathaus, eingereicht werden.

Das Häusler-Quartett, Bochum (E. Häusler, A. Oligmüller, F. Geistfeld, K. Fränkle) konzertierte in Essen und Bad Oeynhausen und konnte besonders mit dem Streichquartett E-dur Op. 35 von Aug. Weweler starke Erfolge erzielen.

Städtischer Musikdirektor Heinrich Weidinger (Liegnitz) bringt im Rahmen der ersten „Gesamtschlesischen Gaukulturwoche", die in der Zeit vom 12.—19. Februar stattfindet, für Liegnitz einige bemerkenswerte Ur- bzw. Erstaufführungen. Zur feierlichen Eröffnung der Gaukulturwoche gelangt in einer Morgenfeier der NSDAP. die mit dem

schlesischen Musikpreis 1938 ausgezeichnete Feierkantate „Grenzlandwacht" von Ernst August Voelkel zur Uraufführung. Bei den verschiedensten Tagungen und Kundgebungen hört man ferner „Turmwächterlied" von Graener und „Festliches Vorspiel" von Carl Ehrenberg sowie die „Chorfantasie" von Beethoven. Besondere Beachtung verdient das Festkonzert am Montag, dem 13. Februar, mit Werken von Richard Wetz, das neben der „Kleist-Ouvertüre" und „Traumsommernacht" (Frauenchor und Orchester) die konzertmäßige Uraufführung der leider vergessenen einaktigen Oper „Das ewige Feuer" bringt.

Erziehung und Unterricht

Die Reichsmusiktage der HJ. werden vom 9.—12. Februar 1939 in Leipzig durchgeführt werden. Den Reichsmusiktagen geht ein achttägiges Musikschulungslager voraus, das die Musikerzieher der HJ. aus dem ganzen Reich vereinigt. In dem Schulungslager werden u. a. Arbeiten der Musikschulen für Jugend und Volk, die Blasmusik und die Orgelarbeit der HJ. sowie Literaturfragen und manches andere behandelt werden. Ein Orchesterkonzert wird im Laufe des Arbeitslagers unter Leitung von Generalmusikdirektor Professor Abendroth im Gewandhaus stattfinden. Die anschließenden Reichsmusiktage sollen erstmalig in mehreren großen Veranstaltungen die eigenmusikalische Leistung der Jugend auf verschiedenen Gebieten herausstellen.

Am 16. Januar 1939 wurde in Liegnitz die im Auftrage des Oberbürgermeisters der Stadt Liegnitz gegründete städtische „Musikschule für Jugend und Volk" eröffnet. Diese Einrichtung erfreut sich schon jetzt bei allen Bevölkerungskreisen aus Stadt und Kreis Liegnitz allgemeiner Beliebtheit. Mit der Leitung der Musikschule wurde der Städtische Musikdirektor Heinrich Weidinger beauftragt, der auch gleichzeitig die Arbeitsgemeinschaften Theorie, Kammerchor und Orchesterspiel übernehmen wird.

Neue Werke für den Konzertsaal

Von Hermann Henrich gelangten in Magdeburg die „Chaconne über die Durtonleiter" unter Prof. Abendroth und in Wilhelmshaven die Ouvertüre zur Oper „Melusina" unter Prof. Raabe zur erfolgreichen Aufführung.

Die bei dem Wettbewerb anläßlich des 25jährigen Bestandes des Wiener Konzerthauses mit dem

ersten Preis gekrönte IV. Orchestersuite op. 42 des bekannten Komponisten Dr. Egon Kornauth gelangt bei dem Wiener Festkonzert am 8. Februar unter Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm zur Uraufführung.

Deutsche Musik im Ausland

Nachdem Max Trapp mit seinem „Cellokonzert" op. 34 am 17. Dezember 1938 in Neapel (Dirigent: Dr. Drewes, Solist: Ludwig Hoelscher) und am 22. Januar 1939 in Rom mit seinem „Konzert für Orchester" op. 32 in einem Konzert der R. Accademia di S. Cecilia (Dirigent: Herbert Albert) stärkste Erfolge zu verzeichnen hatte, steht nunmehr am 27. Februar 1939 die Aufführung des Cellokonzertes in Athen unter Leitung von GMD. Orthmann (Berlin) im Rahmen eines griechisch-deutschen Austauschkonzertes bevor.

In einem von der Triton-Gesellschaft veranstalteten Konzert gelangte das viel gespielte „Streichquartett" op. 24 von Karl Höller zur Pariser Erstaufführung. Dank der hinreißenden Wiedergabe durch das Strub-Quartett war dem Werk ein glänzender Erfolg bei Publikum und Presse beschieden.

Das „Kölner Kammertrio für alte Musik" (Pillney, Fritzsche, Schwamberger) ist soeben von einer dreimonatlichen Amerikatournee nach Europa zurückgekehrt. Auf Grund seiner erfolgreichen Konzerte wurde das Trio eingeladen, schon im Herbst 1939 wieder in Amerika zu spielen. Mit Rücksicht auf die hiesigen Verpflichtungen der Künstler findet diese zweite Amerikatournee des Kölner Kammertrios erst im Winter 1940 statt.

Personalien

In Dresden feierte der Leiter des Dresdner Kreuzchors, Kreuzkantor Professor Dr. Rudolf Mauersberger seinen 50. Geburtstag. Prof. Mauersberger hat sich um die Förderung deutscher Chormusik und die Führung des Kreuzchors zu bedeutenden Erfolgen im In- und Auslande hervorragend verdient gemacht. Insbesondere hat er sich auch des jungen Nachwuchses unter den Chorschaffenden immer wieder in vorbildlicher Weise angenommen. Nicht weniger als 120 neue Werke sind unter seiner Leitung zur Ur- oder Erstaufführung gelangt. Mauersberger stammt aus dem Erzgebirge, und schon seine Vorfahren waren Kantoren. Vor seiner Tätigkeit in Dresden, zu der er 1930 berufen wurde, war Prof. Mauersberger in Aachen und Eisenach tätig. 1931 wurde er zum Musikdirektor ernannt. 1936 erfolgte seine Ernennung zum Professor der Musik.

Todesnachrichten

Paul Schwers †

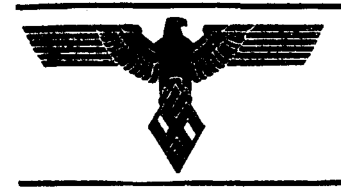
Am 14. Januar starb in Berlin der Herausgeber und Hauptschriftleiter der Allgemeinen Musikzeitung, Paul Schwers, kurz vor Vollendung seines 65. Lebensjahres. Schwere körperliche Leiden zwangen ihn in den letzten Jahren, sich mehr und mehr aus dem öffentlichen Musikleben zurückzuziehen. Gerade darum mögen aus Anlaß seines Todes noch einmal seine Verdienste in Erinnerung gebracht und seine Persönlichkeit kurz gewürdigt werden.

Paul Schwers hat die Allgemeine Musikzeitung 1907 übernommen. Der Tradition seines Vorgängers Otto Leßmann getreu, hielt er die Zeitung in enger Verbindung mit der durch die Namen Wagner, Liszt und Strauß gekennzeichneten musikgeschichtlichen Entwicklung und damit auch mit dem Wirken und der Arbeit des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Indessen sorgte Schwers dafür, daß in seiner Zeitung auch alles gesunde Neue gebührenden Widerhall fand, während er alles Destruktive und Entartete um so bestimmter ablehnte. Er war einer der ganz wenigen rücksichtslosen Kämpfer gegen das Regime Kestenberg und alle seine Auswirkungen. Als in den letzten Jahren vor 1933 der ADMV. Neigung zeigte, bedenklichen Einflüssen von seiten der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" nachzugeben, war Schwers es vor allem, der wiederholt seine warnende Stimme dagegen erhob. Auch als unbeirrter Pionier des Bayreuther Werkes in Zeiten, wo dazu Mut und Überzeugungskraft gehörte, hat Schwers seinen Mann gestanden. Erwähnt sei noch, daß er als Kritiker wie als Kulturpolitiker sich auf ein großes praktisches Können (er kam aus der Praxis des Organisten und Chordirigenten und führte bis an sein Ende auch die Komponistenfeder vornehmlich im Dienste einer wertbeständigen, vornehmen Unterhaltungsmusik, aber auch der kirchenmusikalischen Erneuerung) und reiches Wissen stützen konnte, daß er das Vorbild eines von gutem Willen und warmer Menschlichkeit erfüllten, aufbauenden Kunstbetrachters war, dem ein ehrendes Gedenken gebührt.

Walter Abendroth.

Der bekannte Komponist Dr. Alexander Burgstaller aus Wien ist nach längerem schweren Leiden in einem Berliner Sanatorium verschieden.

Im Alter von 51 Jahren verschied am 19. Januar unerwartet infolge eines Schlaganfalles Dr. phil. Kurt Taut, der langjährige Leiter der Musikbibliothek Peters zu Leipzig. 1929 wurde er als Nachfolger von Rudolf Schwartz zum Leiter der bekannten Musikbibliothek Peters und Herausgeber ihres Jahrbuches berufen.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Musikstudenten im Reichsberufswettkampf 1938/39

Aus der Arbeit der Wettkampfgruppe der Hochschule für Musikerziehung, Berlin

Der Reichsberufswettkampf der werktätigen und studentischen Jugend kann niemals als ausschließliches Mittel fachlicher Schulung angesehen werden, er ist vielmehr eine Prüfung des einzelnen, ob er die allgemeinen Forderungen der Zeit richtig verstanden hat. Dennoch gilt auch hier wie in unseren Ausbildungsstätten das Ziel, gewissenhaft an der künstlerischen Aufgabe zu arbeiten. Damit trägt der Reichsberufswettkampf die Lebensfrage des deutschen Volkes in die Hochschulen hinein. In Anlehnung an die Richtlinien der Sparte „Musik mit Feiergestaltung" werden in der Wettkampfgruppe Musikerziehung gegenwärtig folgende Themen behandelt:

1. Singen und Spielen auf einem KdF.-Schiff (Leiter: W. Maertens).
2. Vorarbeiten zur Herausgabe eines neuen studentischen Liederbuches (Leiter: B. Iversen).

Aus der Mannschaft, die das Singen und Spielen an Bord eines KdF.-Schiffes behandelt, ging folgender Bericht zu: Ein solches Thema erfordert eine starke Bindung an alle praktischen Erfahrungen. So ist es Voraussetzung, daß jeder Bearbeiter eines bestimmten Teilgebiets mindestens eine KdF.-Reise als Angehöriger einer Gliederung mitgemacht hat, darüber hinaus stehen viele Kameraden schon seit Jahren in der Sing- und Spielarbeit der HJ. Ausgangspunkt ist die Tatsache, daß sich auf den Schiffen, die von dem Amt Feierabend der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude betreut werden, ein großes Arbeitsfeld für den jungen Musikerzieher erschließt. Einige Tage Seefahrt sind die beste Gelegenheit zum offenen Singen und ähnliche Veranstaltungen. Es ist nun keine leichte Aufgabe, zu dieser Freizeit der Volksgenossen Singabende und Morgenfeiern zu veranstalten, die einmal genügend Entspannung geben, zum anderen aber in ihrer klaren, ernsten und kompromißlosen Haltung bleibende künstlerische Eindrücke hinterlassen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß nur der zu dieser Aufgabe berufen ist, der über ein tüchtiges handwerkliches Können verfügt. Wir haben alle Probleme einmal schriftlich zusammengestellt, um denen, die sich der gleichen Aufgabe unterziehen wollen, eine feste Arbeitsgrundlage zu schaffen.

Aus der zweiten Mannschaft liegt folgender Bericht vor: Mit der Umbildung studentischer Kameradschaften für die neue politische Lebensform wird auch die Frage eines neuen studentischen Liederbuchs spruchreif. Wir haben uns die Mühe gemacht, alle irgendwie erreichbaren studentischen Liederbücher namhaft zu machen, um zu überprüfen, was als altes Traditionsgut heute nur noch beschränkt verwandt werden kann und was verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Die Auslese war bei den Sammlungen des neunzehnten Jahrhunderts besonders schwierig und erforderte Verantwortung und peinliche Kleinarbeit. Es soll damit ein Bestand von Liedern festgehalten werden, die dem politischen Studententum unserer Zeit völlig entsprechen.

Dr. Paul Siegfried Günther,
Wettkampfleiter.

Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden:

Seit Bestehen des Konservatoriums war es das erstemal, daß die Studentenführung gemeinsam mit ihren Lehrern und der Direktion einen Gemeinschaftstag durchführten, der der politischen Ausrichtung aller Angehörigen der Studentenschaft diente. Der feierliche Tag wurde mit einem Flaggenappell begonnen. Dann schloß sich die Verpflichtung der Neueingetretenen an. Der Direktor

Dr. Meyer-Giesow begrüßte die neuen Schüler und legte ihnen die Verpflichtung auf, jederzeit sich ihrer ernsten Aufgabe im Dienste der deutschen Musikkultur bewußt zu sein. Der Studentenführer Biesold erstattete hierauf einen Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit der studentischen Selbsterziehung im vergangenen Semester. Ihm schloß sich der Leiter des Amtes „Politische Erziehung" (Johannes Lemnitzer) an, er stellte die Erfüllung der weltanschaulichen Forderungen in der Kunst dar. Das gemeinsame Singen zum Abschluß leitete der Kamerad Friedrich.
Am Nachmittag entwickelte der Leiter der Musikschule für Jugend und Volk, Hauptgefolgschaftsführer Werner, die vom Kulturamt der Hitler-Jugend vorgezeichneten musikalischen Erziehungspläne. Er konnte mit Freude feststellen, daß die Fortschritte auf diesem Gebiet im Einvernehmen von Studentenbund und Hitler-Jugend gelungen sind. Als Vertreter der Deutschen Arbeitsfront sprach Pg. Meth. Er stellte den Volkstumsbegriff in der Kunst auf ganz neuer Grundlage dar. Seine Ausführungen waren für alle von größtem Interesse. Dann umriß der Direktor Dr. Meyer-Giesow das Lebensbild Hans Pfitzners, dessen Kantate „Von deutscher Seele" wir aufgeführt haben. Pfitzner ist nicht, wie mancher andere begabte Musiker, am Geiste der Zersetzung verlorengegangen, sondern ist immer der deutschen Kunst treu geblieben. Er ist das Vorbild aller Musikstudenten in der Sauberkeit der Anwendung technischer Mittel und der geistigen Inhalte. Für den Abend war eine Walter-Flex-Gedenkstunde angesetzt. Der Amtsleiter für politische Erziehung schilderte die äußeren Lebensumstände und das geistige Schicksal des großen Kriegsdichters. Die junge Generation besinnt sich auf ihn zurück, weil er nicht nur sittliche und nationale Ideen aufstellte, sondern diese auch an seiner eigenen Person vollstreckte.

Gottfried Schulz.

Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, Wien:

Fünfzig Kameraden des NSDStB. und der ANSt. fanden sich in einem Lager zusammen. Es galt hier weder Kommandos zu drillen, noch wurden sportliche Höchstleistungen angestrebt, sondern es ging darum, den Studenten die politische Wirklichkeit vor Augen zu führen und in die Arbeitsgemeinschaft des Studentenbundes den soldatischen Geist zu tragen, der auf jedem Gebiete das ernste künstlerische Schöpfertum erfüllt. Das war Aufgabe der Zusammenkunft in Sulz-Stangau am 3. und 4. Dezember 1938. Die Reihe der Vorträge eröffnete Hubert Kern. Er zeigte uns „Warum wir singen" und erklärte das einfache Lied zum Ausgangspunkt allen musikalischen Erlebens. Das Volkslied ist es, was den Menschen erst aufnahmebereit macht für die großen Werke der Meister. Pg. Stenzel sprach als Vertreter der Bereichsführung und zeigte die Gefahren einer einseitigen Ausrichtung auf bestimmte Wissensgebiete, forderte aber vom Studenten Ausdauer und Gewissenhaftigkeit, wenn er sich einer künstlerischen Aufgabe unterzieht. Von besonderer Bedeutung waren die Worte des Kulturamtsleiters der Reichsstudentenführung, Dr. Fink, der die Zusammenhänge von Kunst und Politik aufzeigte. Dr. Freisleben, der sich in seiner Begleitung befand, gab einen Überblick über Aufbau und Organisation des Studentenbunds an der Musikakademie. Er erinnerte daran, wie früher zu bestimmten Zeiten an dieser Anstalt nicht einmal eine illegale Gruppe bestand und wie heute der Musikstudent geschlossen hinter der Fahne Adolf Hitlers steht im Bewußtsein der großen Sendung der Ostmark im deutschen Kulturraum. Eine Dichterstunde für Walter Flex gab dem Lager die besondere Weihe. In einer Morgenfeier sprach aus den Reihen der ANSt. Liesl Jordan eigene Gedichte, die sie in den Jahren des Kampfes abgefaßt hatte. Diese Verse gewannen Leben und Macht durch die Musik eines Kameraden. Eine große Feiermusik, die das Werk der Berufswettkampfgruppe ist, befindet sich in Vorbereitung; dieser Gedanke einer Gemeinschaftsarbeit wurde ausgiebig besprochen.

Kurt Schmiedel.

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

XXXI. Jahrgang **Die Musik** Heft 6, März 1939

Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP.
Amtliches Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung
Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde

Richard Wagner über den Freiheitskampf der Buren

Von Georg Schünemann, Berlin.

Am 16. Dezember 1880 war im Freiheitskampf der Buren das erste Blut geflossen. Die Engländer hatten sich geweigert, die rechtmäßige Burenregierung in Heidelberg (Transvaal) anzuerkennen, und hatten auf einen kleinen Burentrupp, der zu nahe am englischen Lager vorüberritt, das Feuer eröffnet. Damit war das Signal zum Kampf gegeben, der auf beiden Seiten mit äußerster Erbitterung geführt wurde. „Wir beschuldigen vor der ganzen Welt", so heißt es in der Burenerklärung vom 23. Dezember 1880, „Sir Owen Langon 1. den Krieg angefangen zu haben ohne Erklärung; 2. diesen Krieg im Widerspruche mit allen Kriegsregeln zu führen, welche von zivilisierten Völkern angenommen sind; 3. im besonderen der barbarischen Greuel in Potchefstroom: des Bombardierens einer offenen Stadt ohne Warnung." Die Buren begannen ihre Taktik des Einschließungskrieges, und es glückte ihnen, die Engländer bei Langnek zu schlagen und ihnen im Treffen bei Schuinshoogte eine noch schwerere Niederlage beizubringen.

Der Kampf einer kleinen Zahl von 5000 freiheitliebenden Buren gegen die Übermacht der englischen Legionen hatte in der ganzen Welt Bewunderung und Teilnahme ausgelöst. Auch in Deutschland verfolgte man den Freiheitskampf mit größter Sympathie für die Sache der Buren. Richard Wagner besprach die Ereignisse mit Hans von Wolzogen und Prof. Ernst von Weber, der sich in diesen Wochen in Bayreuth aufhielt. Weber war vier Jahre in Afrika gewesen und hatte über seine Erlebnisse in einem Buch „Vier Jahre in Afrika" (Leipzig 1878) berichtet. Er war der rechte Mann, um über die Lage der Buren, ihre Art und Gesinnung Auskunft zu geben. Auch als Gegner der Vivisektion und Vorkämpfer für die Gründung deutscher Kolonien stand er Wagners Herzen nahe. Seine Arbeit über Afrika wurde im April 1881 in Wahnfried vorgelesen, und sein heute kaum noch bekanntes Werk über „Die Erweiterung des deutschen Wirtschaftsgebiets und die Grundlegung zu überseeischen deutschen Staaten" (Leipzig 1879) wird Gegenstand der Unterhaltung zwischen beiden Männern gewesen sein.

Wagner veranlaßte Hans von Wolzogen, für die Sache der Buren einen Aufruf in den Bayreuther Blättern zu veröffentlichen. Dies geschah am 4. März 1881. Ohne auf die

politische Lage weiter einzugehen, wird festgestellt, daß es den Buren an sanitären Einrichtungen fehle, und gebeten, „ihren Verwundeten nach Kräften Hülfe und Pflege zu bringen". Dem „Comité zur Unterstützung der Verwundeten in Transvaal" gehörten der Generalsekretär des deutschen Handelstags Ahnecke, Kapitänleutnant Darmer, Medizinalrat Langenbeck, Dr. Virchow, Ernst von Weber[1]) und — als einziger Musiker Richard Wagner an.

Für Wagners rasches und tatkräftiges Eintreten dankte Kapitänleutnant Darmer in einem Brief an Wagner vom 6. März 1881. „Es ist uns um so wohlthuender, uns in der Thätigkeit für die Boeren mit dem Dichterkomponisten von Bayreuth vereinigt zu finden, als es sich speziell für den bezeichneten Verein, nicht nur um einen einmaligen Act der Wohlthätigkeit gegen Fremde handelt, sondern um einen ersten Anfang und Versuch, mit den niederdeutschen Stammesbrüdern in Südafrika Verbindungen anzuknüpfen zu ihrem Wohle und hoffentlich auch zum Wohle unseres deutschen Vaterlandes. In Südafrika ist es der deutschen Race möglich, fern von Deutschland doch deutsche Sprache und Sitte, deutsches Gemüthsleben und deutsche Kunst zu erhalten und sich zu erheben und zu erbauen an den hehren Gestalten der Vorzeit, welche Sie, hochzuverehrender Herr, dem deutschen Volke wiedergeschenkt haben.

Eine solche Verbindung auch derjenigen Kinder der deutschen Zunge, welche den väterlichen Boden verlassen müssen, mit dem Vaterlande zu pflegen und zu fördern, ist unser weiter gestecktes Ziel, und wir sind der Hoffnung, daß gerade Sie, hochzuverehrender Herr, dem das deutsche Nationalgefühl so hohe Belebung verdankt, auch im Streben nach diesem Ziele mit uns sympathisieren werden."

Wagner antwortet am 8. März postwendend in höchster Eile[2]):

Geehrtester Herr!

Sehr erfreut über den Geist Ihres werthen Schreibens vom 6. Maerz an mich, erlaube ich mir zunächst Sie um gütige Vermittelung des in der beiliegenden Postanweisung erklärten, geringen Beitrages für den Vereinszweck an Herrn Dr. Kersten zu bitten, sowie demselben geehrten Herren meinen ergebensten Dank für dessen soeben erhaltene gewogenen Zeilen ausrichten zu wollen.

Sehr richtig erkennen Sie den wahren Zweck meiner Demonstration in einer zu bewerkstelligenden Anknüpfung der wichtigsten Interessen einer gedeihlichen deutschen Zukunft an das Wohl und die Freundschaft jener so ausgezeichnet tüchtigen niederdeutschen Volkscolonie, wofür leider die Vertreter der deutschen Nation noch gar kein Verständnis zu haben scheinen. Möge es uns gelingen, unser Leben — unter anderen — auch dazu zu verwenden, daß unsere Söhne und Enkel auch unter anderen und besseren Himmelsstrichen, als den uns jetzt einzig beschiedenen, Deutsche bleiben können!

Mit allen meinen Kräften bin ich bereit, nützliche Bemühungen in diesem Sinne zu fördern!

Mit größter Hochachtung
Ihr
ergebenster
Richard Wagner.

Bayreuth,
8. Maerz 1881.

Inzwischen hatten am 6. März bereits Waffenstillstandsverhandlungen zwischen Engländern und Buren eingesetzt. Sie führten zum Friedensschluß vom 23. März 1881.

[1]) Weber hatte in Berlin einen Vortrag über die „Unabhängigkeit der Buren in Südafrika" gehalten, der auch im Druck verbreitet wurde.

[2]) Brief in der Staatsbibliothek Berlin (Neuerwerbung).

Goethe und das südslawische Volkslied

Von Walther Wünsch, Graz

In einem Brief an K. Friedrich Zelter (1827) schreibt Goethe folgendes: „... Ich erinnere mich nicht, daß zwischen uns von den serbischen Gedichten die Sprache gewesen; versäume nicht, Dich mit dieser merkwürdigen, auch für uns nach und nach grünenden, blühenden, fruchtenden Production unserer südöstlichen Nachbarn bekannt zu machen. Sagt Dir eins oder das andere der kleinen Lieder zu, so gönne ihm Deinen durchdringenden harmonischen Ausdruck..."

Schon aus diesen Zeilen geht deutlich Goethes musikalische Stellungnahme zum südslawischen Volksliede hervor, die — bei Goethes Überschätzung und einseitiger Beurteilung Zelters als Komponisten — beweist, daß Goethe das südslawische Volkslied weniger seiner klingenden Wirklichkeit nach als durch Wort und Inhalt gut bekannt war. Seiner Aufforderung an die Komponisten, diese Lieder aus dem Balkan zu vertonen, folgte ein außerordentlich musikbegabter Mann seiner Zeit, Josef Matthias Wolfram, Bürgermeister von Teplitz, der Goethe zudem persönlich bekannt war. Wolfram, der neben vielen erfolgreichen Singspielen und Opern eine stattliche Reihe von Liedern im etwas stereotypen, durch den Mozart-Kult der Zeit bestimmten Geschmack komponierte, hatte auch „sechs serbische Lieder, gedichtet von Wilhelm Gerhardt, für Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und seiner Excellenz, dem Herrn Staatsminister von Goethe ehrerbietigst gewidmet". Diese von Gerhardt frei nachgebildeten Volkslieder „Die Blumensprache", „Das Bächlein", „Lösegeld", „Des Mädchens Wunsch", „Jägers Fund" und „Trennungsweh", die Goethe ganz besonders gefielen und die er in seine Sammlung „Kunst und Altertum" aufnahm, erschienen 1827 in der Wolframschen Vertonung bei Friedrich Hofmeister in Leipzig. Die südslawischen Forscher Pero Slijepcevic und Milos Trivunac[1]) erwähnen in ihren Arbeiten über den Einfluß Goethes auf die ersten Vertonungen der südslawischen Volkslieder in Deutschland neben den Vertonungen des sudetendeutschen Wolfram auch solche des Komponisten August Pohlenz, der ebenfalls in dem bisher wenig bekannten Schriftwechsel Wilhelm Gerhardts mit Goethe 1827 genannt wird. (Weitere diesbezügliche Arbeiten und Untersuchungen führt derzeit auch der junge Südslawe Jevto Milovic[2]).)

Goethe wandte sich des öfteren an die deutschen Komponisten mit der Aufforderung, sich für das südslawische Volkslied zu interessieren, und führte hierbei besonders die Gerhardtschen Umdichtungen an. So schrieb er darüber u. a. folgendes: „... Die frei nachgebildeten Lieder halten wie die früheren Wort und Versprechen, sie sind zu uns herübergeführt und wir werden deshalb gar manche in froher Gesellschaft, bei traulichen, wohl auch bei Festmahlen ertönen zu lassen nicht versäumen; hier ist eine gränzen-

[1]) Germanoslavica 1931/32, III. S. 467 ff.
[2]) Milovic, Jevt: Veliki uticaj Geteov na Njegusa, Beograd 1934, und weitere kleinere Arbeiten.

lose Anregung an unsere zahlreichen Componisten..." oder „... Wie ich denn auch gar manche Gedichte dieser Sinnes- und Gesangsart verwandt, von Zeit zu Zeit dem feinfühlenden Componisten entgegenzubringen nicht unterließ..."
Man kann voraussetzen, daß Goethe auf das beste mit dem südslawischen Volksliedschatz bekannt war. Mit der meisterhaften Übersetzung und Umdichtung des „Klagegesanges der edlen Frauen des Asan-aga" führte der junge Goethe das balkanische Volkslied in die Weltliteratur ein. Diese Ballade, die in Goethes Werken und in Herders „Stimmen der Völker" zu finden ist, wurde als Beispiel epischer Volksdichtung einer dalmatinischen Reisebeschreibung des italienischen Abtes Fortis entnommen und stellt eine bosnisch-mohammedanische Volksballade dar. Obschon Goethe bemüht war, den deutschen Musikern seiner Zeit dieses Volksliedgut der „südöstlichen Nachbarn" näherzubringen, hatten seine Aufrufe nur wenig Erfolg und konnten ihn auch gar nicht haben, da das balkanische Volkslied in seiner Eigenart und Gestaltung — wie zum Teil leider auch heute noch — viel zu wenig bekannt war und die Musik „der Völker weit hinten im Balkan" doch mehr als exotisch-orientalisch angesehen wurde. Man kann wohl annehmen, daß Goethe nun keineswegs eine Annäherung an das südslawische Lied in seiner musikalischen Wirklichkeitsgestalt forderte, sondern eine nette Vertonung im Geschmack der Zeit. Dieser Forderung entsprechen die Wolframschen Lieder; sie sind einfach, volkstümlich, naiv, ähnlich den Weisen deutscher Volkslyrik, aber ohne Verbindung mit der musikalischen Gestaltung der serbischen Volksweisen.
Schon Goethe erkannte, daß eine Wiedergabe der musikalischen Urform dieser Lieder den deutschen Komponisten nicht gelingen könnte und auch dem Zeitgeschmack zuwider sein würde. Diese Erkenntnis hat sich seit seiner Zeit noch vertieft; heute empfinden wir es als ein Unding, etwa ein episches Guslarenlied wie „Kraljevic Marko" mit einem vierstimmigen harmonischen Klaviersatz zu versehen.
Gerade durch seine völlig im Geiste südslawischer Volkskunst gehaltene Umdichtung der „Asan-aga"-Ballade hat Goethe aber gezeigt, wie eingehend er sich in diese Welt des Balkans eingefühlt hatte und wie notwendig es ihm schien, daß seine Zeit die bunte Welt der naturgebundenen und vielfältigen Balkanvölker und ihrer Volkskunst kennenlerne.
Allerdings beweist das nachfolgende treffende Urteil über die Melodik der serbischen Volkslieder, daß Goethe das balkanslawische Lied in seiner musikalischen Gestalt und Vortragsweise auch gekannt haben muß. In seinen Anregungen für die deutschen Komponisten schreibt er: „... Hierbei gestehen wir denn gerne, daß jene sogenannten Volkslieder vorzüglich Eingang gewinnen durch schmeichelnde Melodien, die in einfachen, einer geregelten Musik nicht anzupassenden Tönen einherfließen, sich meist in weicher Tonart ergehen und so das Gemüth in eine Lage des Mitgefühls versetzen, in der wir einem gewissen allgemeinen, unbestimmten Wohlgefallen, wie den Klängen einer Äolsharfe hingegeben, mit reichlichem Genusse gern verweilen und uns in der Folge immer wieder sehnsüchtig darnach zurückbestreben..."
Aus den kleinen Ausschnitten aus dem obenerwähnten wenig bekannten Schriftwechsel Goethes mit Gerhardt sowie aus Goethes verschiedenen Aufzeichnungen ersehen wir,

mit welcher Anteilnahme Goethe für das Bekanntwerden des balkanischen Volksliedes eintrat und wie bedeutsam ihm gerade die Volkskunst der Balkanvölker erschien. Im Verein mit Herder und Grimm, die besonders die balkanischen Forscher wie Vuk Stefanovic Karadzic u. a. m. mit größter persönlicher und geistiger Unterstützung förderten und mit deren Hilfe die grundlegenden serbischen Volksliedsammlungen und Sprachwerke entstanden, konnte Goethe das südslawische Volkstum in völlig unpolitischer Absicht dem deutschen Volke nahebringen. Umgekehrt fanden hierdurch nordischer Geist und deutsche Romantik ihren Eingang in die Balkanländer.

Der Jude in der Volksmusik

Von Kurt Benkel, Breslau

Seitdem uns volksmusikalische Zeugnisse überliefert sind, erscheint auch der Jude in der Volksmusik. Immer tritt er als der Andersartige auf, gegen den das Volk sich deutlich absetzt. Aus der ersten Städtezeit wird uns aus Straßburg berichtet, daß von 1349 an das „Grüselhorn" des Straßburger Münstertürmers den Juden allabendlich das Zeichen gab, die Stadt zu verlassen. Nur von Fall zu Fall konnten sie sich durch eine Abgabe davon befreien. Bis in die Zeit der französischen Revolution (1791) wurde dieser Brauch beibehalten.

Während hier ganz sachlich von einer Maßnahme berichtet wird, durch die sich die Christen vor zu naher Gemeinschaft mit den Juden schützen wollten, zeigt uns das nächste Beispiel, wie der Jude als Urbild des Verräters in die Volksmusik eingegangen ist. In Judas Ischarioth, dem Verräter Jesu, hat das germanische Volk offenbar den alten bösen Loki wiedergefunden, der als Wintergeist den Lichtgott Baldur zu vernichten sucht. Nach der Annahme des Christentums wird das Winteraustreiben zum Judasaustreiben umgedeutet. Noch im Anfang des 19. Jahrhunderts jagte man in der deutschen Schweiz am Gründonnerstag mit Rasseln und Klappern den Judas aus der Kirche. Dazu sang man das Lied: „Ach, du armer Judas", das aus einem volkstümlichen Prozessionslied hervorgegangen ist. Ursprünglich lautete es lateinisch: „O tu miser Juda, quid fecisti, quod tu nostrum Dominum tradidisti?" Die dritte Strophe „Laus tibi Christi" wird schon seit dem 14. Jahrhundert mit dem deutschen Text gesungen „Ach, du armer Judas, was hast du getan, daß du deinen Herrn also verraten hast?" Wie das Lied zum Verräterlied sich durchgesetzt hatte, zeigt folgender Vorfall: König Maximilian war auf die Regensburger stark verbittert, weil die Reichsstadt 1489/90 von ihm abgefallen war und sich zum Herzog Albrecht von Bayern geschlagen hatte. Als er nun am 26. Mai 1490 die Donau herunter fuhr, ließ er seine Hoftrompeter „Ach, du armer Judas" blasen. Die Stadt Regensburg hatte diese Anspielung verstanden.

Welche große Anziehungskraft das Lied für die Komponisten des 16. Jahrhunderts

besessen hat, beweist die Tatsache, daß es dreimal vier- bis sechsstimmig höchst kunstvoll von Aldor, Senfl und Arnold von Bruck vertont worden ist.

In weiteren Zeugnissen aus späterer Zeit steht der Jude als falsch und betrügerisch vor der Volksseele. Recht deutlich berichtet ein Alpsegen davon: „B'hüet is Gott vor solcher böser Stund, daß solche Tier (Wolf, Luchs, Raben) mögen weder kratzen noch bißen; so wenig als die falschen Juden unsern lieben Herrgott mögen beschißen." Groß und ehrlich ist die Freude des Volkes, wenn einmal der Jude betrogen wird. In einem schlesischen Volkslied „Der betrogene Jude", aus Wettschütz überliefert, wird mit aller Deutlichkeit geschildert, wie der heimkehrende jüdische Ehemann sich vom Treubruch der Frau überzeugen kann und wie sie sich listig herausredet. Dem Ehebrecher geschieht nichts.

In Auszählreimen beschäftigt sich die Jugend mit dem schachernden Juden. Im Holsteinschen wurde gesungen: „Jude, Jude schachre nicht! Weißt du nicht, was Moses spricht? Moses spricht: ‚Du sollst nicht schachern! Ich will dir den Buckel wackeln.' Buckeln wackeln mag ich nicht. Ei, was bist du 'n Bösewicht!"

Andere Spottverse lauten: Giga, giga ratze, morn kumm d' Spatze, evermorn die Finka: Alli Jüde stinka.

Jud, Jud, Chole: D'r Teufel säl di hole. Der Itzig und der Schmul, die gehn mitnander in de Schul. Der Itzig nimmt das Nudelbrätt und schlägt dem Schmul die Nase weg. (Oberelsaß.)

Der Itzig kam geritten
auf einem Geißebock.
Da glaubten alle Jidden,
es sei der liebe Gott.
Meck mäh! meck mäh!

Der Itzig kam geritten,
die Zeitung in der Hand:
„O weih! ihr liebe Jude,
die Cholera ist im Land."
Meck mäh! meck mäh!
(Rheinland und Hessen.)

Die feige Haltung des Juden wird durch folgenden Vers eines Fastnachtsliedes aus dem Rheinland verspottet:



Deutsches Volkslieder-Archiv. A 101496.

Eingelegte Lieder in lateinischen Schulkomödien aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen, wie streng man den Versuch der Rassenschande bestrafte. „Ein Moschee oder Jüden, der wollte auff die Freyerey gehen, wurde aber ins Zuchthaus zu dem Meister Storax genannd, geführet, und daselbst übel abgebleuet, bis ihn endlich der

Leyenbruder Clauß gar hinweg jagte." Dies ist kurz der Inhalt eines 80 Strophen langen Liedes.

Die Judenverfolgung von Passau (1478) spiegelt sich in einem 24strophigen Liede, aufgezeichnet im „Wunderhorn", die von Frankfurt a. M. (1614) in dem sogenannten Vinzlied wider. Die Bezeichnung Vinzlied stammt von Vinzenz Fettmilch, dem Führer des Aufstandes.

Durch die Jahrhunderte hindurch zieht sich das Motiv von der schönen Jüdin, die sich einem christlichen Schreiber gegen den Willen der Mutter an den Hals hängt. Selbst die Rute der Mutter kann die Tochter nicht zurückhalten. In den älteren Fassungen, die aus dem Holländischen stammen, endet das Lied tragisch. Der Schreiber verlangt von der Jüdin, daß sie die Taufe nimmt. Sie lehnt aber ab und geht ins Wasser. In den jüngeren Fassungen des 19. Jahrhunderts, wohl unter dem Eindruck der Judenbefreiung, schließt das Lied versöhnlich. Die Tochter wird Christin und läßt es durch den Schreiber der Mutter berichten. Der Vater, der alte Jud Mauschel, sucht die Tochter; doch er wird heimgeschickt: „Verschlafe deinen Jammer, dein Tochter hat einen Mann." Beide Fassungen sind über ganz Deutschland verbreitet und in der schlesischen Volksliedersammlung Hoffmann-Richter (1842) enthalten.

Auch der Volkstanz gibt ein klares Bild von der abwehrenden Einstellung des Volkes gegen die Juden. Wir begegnen durch die Jahrhunderte hindurch einer ganzen Reihe von Volkstänzen, die als „Judentanz" bezeichnet werden. Damit ist nicht ein Tanz gemeint, der von Juden getanzt wurde, sondern ein Männertanz, der das ganze Gehaben und die Gebärden der Juden verspottet. Er kommt als Tanz, Marsch, Polka und Walzer vor. Schon im 16. Jahrhundert wird uns in einem Straßburger Lautenbuch ein Judentanz mitgeteilt, 1720 in einer Münchener Handschrift ein Judenmarsch. Aus Beschreibungen geht klar hervor, wie der Tanz getanzt wurde. Er stellt das Zusammentreffen von zwei polnischen Juden dar, die sich aus Geschäftsneid zuerst wörtlich, dann tätlich angreifen. Die Tanzenden stellen sich in einer Entfernung von etwa zwei Schritten, mit Kaftanen oder schwarzen Röcken verkleidet, auf, die Daumen sind in die Achselhöhlen gepreßt. Der Streit wird mit Drohungen angedeutet, anfangs mit den Fingern und offenen Händen, später mit den Fäusten und schließlich durch gegenseitiges Anspucken. Dann folgt ein wüstes Raufen.

Die Tänze wurden oft mit Versen versehen. In Wien und Niederösterreich sangen die Kinder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Polka folgende Verse:

> Salomon, der Weise, sprach zu seiner Frau:
> Alte, du hast Läuse, bist a große Sau.
> Alte, du hast Flöh, hupfen all in d' Höh.
> Alte, du hast Wanzen, kannst mit ihnen tanzen.

Zu einem Judenwalzer aus Hessen um 1800, der fast gleichlautend mit einem schwäbischen und egerländischen ist, wird folgender Text gesungen:



Die Judenfrage wird in Deutschland ihrer entscheidenden Endlösung zugeführt. Das Geschichtsinstitut für Erforschung der Judenfrage in München deckt den unheilvollen Einfluß der Juden in Deutschland auf.

Der vorstehende Beitrag sollte zeigen, wie auf volksmusikalischem Gebiete durch alle Jahrhunderte hindurch die jüdische Rasse in ihrem gefährlichen Einfluß erkannt worden ist und aus Blutinstinkt heraus gesunde Abwehrkräfte des Volkes wirksam waren.

Diabolus in musica

Eine musikalische Plauderei

Von Theodor Veidl, Prag

„Mi contra fa diabolus in musica", sagte man ehemals und meinte damit den Tritonus. Aber nicht mit diesem harmlosen mittelalterlichen Musikteufel wollen wir uns hier befassen, denn der schreckt heute keinen Sänger mehr und wird höchstens noch beim Unterricht in der Harmonielehre an die Wand gemalt. Es soll vielmehr die Frage aufgeworfen werden, ob der Teufel nicht doch irgendwie in der Musik vorhanden ist. Zwar ist sie nach mittelalterlicher Anschauung die einzige Kunst, die im Himmel gepflegt wird — zumindest hat man nichts davon vernommen, daß dort auch gedichtet und gemalt würde —, darum hat sie auch immer den höchsten Rang unter den Künsten eingenommen, und der Teufel hat darin nichts zu suchen, zumindest solange sie sich ganz dem Himmel und der Kirche widmet. Sobald sie aber der weltlichen Sinnenlust dient, ist natürlich der Teufel gleich zur Stelle. Wenn auch unser so aufgeklärtes und freigeistiges Zeitalter nicht mehr an ihn glauben will, so müssen wir ihn doch irgendwie gelten lassen und können keineswegs die Kräfte hinwegdisputieren, die man früher naiverweise einfach personifiziert hat. Luther hat noch die Welt voll Teufel gesehen, aber die Zeiten haben sich geändert, und aus dem leibhaftigen Gottseibeiuns ist etwas ganz Abstraktes geworden, er hat sich geradezu vergeistigt. „Natur ist Sünde, Geist

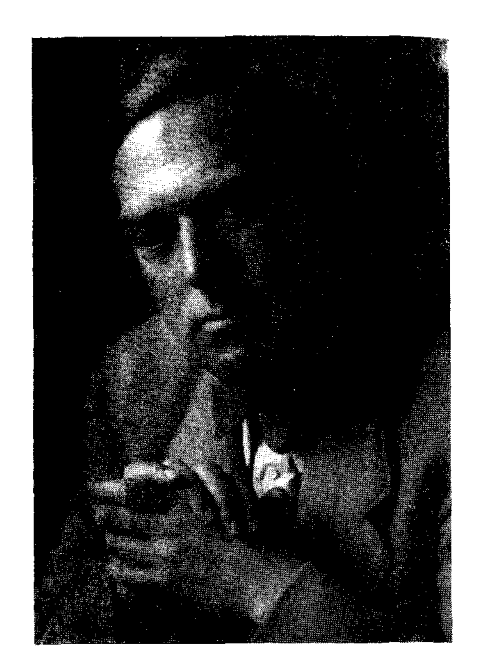




Die beiden Bilder zeigen Fastnachtbräuche im alten Nürnberg Ende des 16 Jahrhunderts, Gruppen aus dem Schembartlaufen
(Mit Erlaubnis der Preußischen Staatsbibliothek erstmalig veröffentlicht aus Mſ. germ. fol. 442)



Aufführung der „Jahreszeiten" im Dezember 1938 im Mexiko D. F. (Hauptstadt), die unter Leitung von Dr. Arno Fuchs dem 1842 gegründeten Deutschen Gesangverein Mexiko einen ungewöhnlichen Erfolg eintrug



Der Dirigent Erich Seidler
(Zu dem Aufsatz von Alfred Burgartz Seite 392)
(Aufnahme: Bildarchiv „Die Musik")





„Zwei Aufnahmen des neuen großen Aufnahmeraumes der Deutschen Grammophon in dem für diese Zwecke umgebauten früheren Zentral-Theater"

ist Teufel", heißt es im Faust. So suchen wir ihn, oder was man eben heute darunter versteht, nicht mehr in der Außenwelt, sondern im eigenen Innern. Es sind die Kräfte, die unserem besseren Ich, unserem sittlichen Wollen entgegenwirken oder, noch allgemeiner gefaßt, alle chaotischen, destruktiven Kräfte im Gegensatz zu den kosmischen, gestaltenden. Ein Mensch, der sich ganz den niederen Trieben und Leidenschaften seiner Seele ausliefert, ist dem Teufel verfallen, doch können dieselben dunklen Mächte, wenn er sie beherrscht und veredelt, zu einem wertvollen Besitz der Seele werden. Sie sind eben „ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft".

Die Welt im großen wie im kleinen hat sich als ein gewaltiges Kräftespiel erwiesen und die Musik desgleichen als tönend bewegte Kraft. So aufgefaßt hätte Schopenhauer recht, wenn er die Musik als ein Abbild des Weltwillens bezeichnet, und darum vermag sie auch wie keine andere Kunst einen unmittelbaren Einblick in den Mikrokosmus unserer Seele zu gewähren. Wenn das aber der Fall ist, dann muß wohl der Teufel oder das Dämonische schlechthin auch in der Musik zum Vorschein kommen, was schwerlich jemand bestreiten wird. Es fragt sich nur, welches Element als das eigentlich Dämonische gelten darf: Melodie, Harmonie oder Rhythmus? Die Harmonie kommt von vornherein nicht in Betracht, denn sie ist nicht affektbetont. Die Melodie dagegen kann uns sowohl als hohe, himmlische Göttin wie auch als buhlerische Dirne entgegentreten, sie kann aus ätherischer Reinheit in Schmutz und Gemeinheit herabsinken, doch das Dämonische ist nicht eigentlich ihre Sache, dazu muß unbedingt der Rhythmus stark hervortreten, und hier sitzt auch zweifellos der diabolus in musica. Man mag sich wohl zunächst scheuen, gerade im Rhythmus das dämonische Element erblicken zu sollen, denn ohne ihn geht es nun einmal in der Musik nicht, er gibt der Melodie erst Halt und Rückgrat, aber es stimmt schon, er ist eben auch „ein Teil von jener Kraft..." Nicht mit Unrecht hat man die Melodie als das weibliche, den Rhythmus als das männliche Element bezeichnet, und wenn sich beide auf der Grundlage der Gleichberechtigung vereinigen, dann gibt es eine glückliche Ehe. Wenn aber der Rhythmus allein herrschen will und die Zügel ganz an sich reißt, dann geht diese Ehe in Brüche, und es ist aus mit der Autonomie der Musik, die sich selbst ihre Formgesetze geben will, dann geht alles unter in Rausch und Taumel. Beethoven ist dieser Gefahr manchmal erlegen, und so hat er das etwas zweifelhafte Verdienst, das Dämonische in die Musik gebracht zu haben. Aber auch bei Mozart finden sich schon Ansätze dazu, man denke nur an die g-moll-Sinfonie. Im übrigen hat jedoch gerade Beethoven wie außer ihm nur noch Bach den Rhythmus durch einen ungeheuren Gestaltungswillen gebändigt. Naturgemäß tritt er dort mit einer für uns geradezu unfaßbaren Mannigfaltigkeit hervor und feiert geradezu Orgien, wo die Musik nicht Ausdruck in unserem Sinne ist, sondern als Äußerung eines trieb- und rauschhaften Zustandes gewertet werden muß wie bei den Primitiven und bei manchen orientalischen Kulturvölkern.

Im Gegensatz dazu muß ein auffallendes Zurücktreten dieses dämonischen Elementes geradezu ein untrügliches Kennzeichen einer idealen Kirchenmusik sein, denn was hätte der Teufel beim Gottesdienst zu suchen? So hat der gregorianische Choral zwar einen Rhythmus, aber er ist nicht meßbar, nicht faßbar, also irrational. Ein irrationaler

Teufel aber ist ein Widerspruch in sich selbst. Wie sich nun im Laufe des Mittelalters die Kirche immer mehr verweltlicht hat, geschah es auch so mit der Kirchenmusik. Zur Zeit der Niederländer drangen nicht nur laszive Weisen, sondern auch weltliche Rhythmen in die Kirche ein, aber dann kam Palestrina, der den Teufel wieder austrieb und eine ideale Kirchenmusik schuf, die in göttlicher Ruhe wie entrückt dem irdischen Getriebe dahinfließt, so daß der Rhythmus von ganz untergeordneter Bedeutung erscheint. Harmonie und Melodie scheinen in ewigem Gleichmaß sich zu bewegen, an dem der Rhythmus kaum einen Anteil mehr hat. In richtiger Erkenntnis läßt die katholische Kirche bis heute neben dem gregorianischen Choral nur noch den Palestrinastil als offizielle Kirchenmusik gelten. Jede andersgeartete Musik ist in der Kirche nur geduldet. Wenn wir nun bei den Protestanten Umschau halten, so finden wir, daß die Gesänge der Reformationszeit von kraftvollen Rhythmen belebt waren. Luther fürchtete sich eben vor dem Teufel nicht, und der evangelische Christ, ganz auf sich selbst gestellt, mochte sehen, aus eigener Kraft mit ihm fertigzuwerden. Die spätere Zeit scheint diese Selbstsicherheit eingebüßt zu haben, da der Choral allmählich sein rhythmisches Leben verlor. Man hat also auch hier den Teufel ausgetrieben, und seit etwa zweihundert Jahren steht der Choral in rhythmischer und melodischer Hinsicht nackt und bloß da, in gleich langen Tönen dahinschreitend. Man hat diese musikalische Armut schon vielfach bedauert und auch mit wenig Glück dagegen angekämpft, man vergißt aber, daß er gerade durch diese radikale Ausschaltung jeder individuellen Gefühlsregung erst zum idealen Kirchengesang geworden ist. Anderseits wurde er aber damit auch zu einem getreuen Abbild der erhabenen Einfachheit und Schlichtheit des protestantischen Gottesdienstes sowie auch der betonten Nüchternheit, wie sie den meisten protestantischen Kirchen eigen ist.

Hat eine ideale Kirchenmusik alle Ursache, sich dem Teufel des Rhythmus gegenüber möglichst abstinent zu verhalten, so ist bei der Tanzmusik gerade das Gegenteil der Fall. Die Geistlichkeit wußte recht gut, warum sie immer gegen den Tanz gewettert hat, denn hier ist der Tummelplatz des Teufels, wo er bald höfisch geziert im Menuett, bald elegant und geschmeidig im Wiener Walzer, dann wieder blasiert und gelangweilt in den modernen Tänzen oder von bäurischer Derbheit in den Volkstänzen und von ungezügelter Wildheit bei den Naturvölkern erscheint. Das schon erwähnte Vorherrschen des rhythmischen Elementes in der Musik der Primitiven, das besonders beim Tanz durch allerlei Schlaginstrumente eine wesentliche Steigerung der sinnlichen Reizwirkung erfährt, steht als naturhafte Äußerung von Trieb und Urkraft jenseits von Gut und Böse. Ein anderes aber ist's, wenn dasselbe künstlich gezüchtet wird, wie das beim modernen Jazz der Fall ist, jener giftigen Blüte amerikanischer Niggerkultur. Da ist keine naturhafte Auswirkung von Trieb und Urkraft mehr, hier bleibt nur noch die raffinierte sinnliche Reizwirkung übrig. Daß diese exotische Pflanze immer noch im weiten Deutschen Reich allenthalben gedeiht, muß sich schließlich zum Schaden unseres Volkstums auswirken. Das ist kein harmloser diabolus in musica, der hier sein Unwesen treibt, und es wäre darum noch an der Zeit, ihn auszutreiben. Caveant consules ... !

Ermanno Wolf-Ferrari

Von Gottfried Schweizer, Frankfurt am Main

Der unvergessene Alfred Heuß schrieb einmal, daß ein Kunstwerk nur dann eine bleibende Stelle im Musikleben erringt, wenn es sich dem Hörer dank seiner Klarheit der Gestaltung seelisch ohne allzu große Schwierigkeit erschließt. — Unter den Kompositionen Wolf-Ferraris hat noch kein Werk seine Feder verlassen, das nicht schon heute den Nachweis seiner Lebensfähigkeit erbracht hätte in einer in sich selbst gegründeten Geschlossenheit, wie sie das Wesen des liebenswerten Künstlers selbst auszeichnet. Aber nicht nur in der beglückenden Eigenart seiner Werke, die fast alle ihre Uraufführung an deutschen Kunststätten erlebt haben, ist er der Unsere geworden, sondern auch dank seiner eignen freien Wahl, in Deutschland zu leben, wo er in diesem Jahre schon seit drei Jahrzehnten ein eignes Heim bewohnt.

Glückliche Lebensumstände in bezug auf Ahnenschaft und Umwelt ließen in Wolf-Ferrari einen Künstler werden, der mit naturgegebener Sicherheit schon in frühester Jugend sich in Dingen der Kunst auskannte, noch ehe planvolle Unterweisung klärte, was da geahnt und empfunden wurde. Aus dem daseinsfröhlichen, landschaftlich gesegneten Gebiet der Bergstraße, aus Weinheim stammte der Kunstmaler August Wolf, dessen Können in Italien an den meisterlichen Vorbildern dortiger Galerien reifte, so daß er, der auch Lenbach zu seinen Gönnern rechnen durfte, mit eignen Werken in Münchener Ausstellungen ein gern gesehener Gast wurde. Sein mitteldeutsches, mitteilsames Künstlernaturell faßte eine tiefe Neigung zu der Venezianerin Emilia Ferrari. Sie heirateten, in ihren Temperamenten und Idealen den Norden und Süden in einer Übereinstimmung verbindend, wie einst Ferruccio Busonis Eltern, dessen Vater als italienischer Klarinettenvirtuose eine deutsche Pianistin ehelichte. Am 12. Februar 1876 wurde Ermanno Wolf-Ferrari in Venedig geboren. Die Sonnigkeit seiner Heimat, die Kunstfreude seiner Vaterstadt, die in Bauwerken, Bildern und in der volkstümlichen Sangeslust das leicht empfängliche kindliche Gemüt umgab, dazu das Verständnis des Vaters für die künstlerischen Neigungen des Sohnes: all das trug Früchte! Bis zu seinem zehnten Lebensjahre wurde er einem musikkundigen Venezianer in die Schule gegeben. Auf dem Klavier eroberte sich der technisch begabte Knabe die Werke der klassischen Meister, viel trugen die mannigfachen Gelegenheiten, Freunden und Gästen vorzuspielen, zu einer kraftvollen künstlerischen Entwicklung bei. Bach nahm eine bevorzugte Stellung ein und rührte wohl an jene urdeutschen gemütsmäßigen Züge in dem Jungen, die schon in den Ahnen, deutschblütigen Bauern und Theologen, gegeben waren. Eigne kompositorische Versuche ließen einen natürlichen Schaffensdrang spüren, aber den Vater, der Ermanno lieber später einmal an der Staffelei und in Gemäldegalerien gesehen hätte, beunruhigte das. Wie oft auch bei andern Künstlern Eindrücke in den entscheidenden Knabenjahren geradezu bestimmend wurden für Berufswünsche (R. Wagner)), so mochte das Theater mit seinen Verlockungen in dem Zwölfjährigen

schon eine frühe, bleibende Liebe zur Oper geweckt haben. Werke Rossinis, Verdis und in Bayreuth die Wagners, der sechs Jahre vorher am Vendramin in Venedig die Augen für immer geschlossen hatte; die brachten die lebhafte Phantasie vollends zum Glühen! Damit aber gerieten seine vielseitigen Anlagen in Widerstreit. Ob seine darstellerische Begabung, seine dichterische Fähigkeit, seine Neigung zur Plastik und Musik den Ausschlag geben sollte, das wurde vorerst durch den Willen des Vaters entschieden.

Rom verfügte damals über eine hochstehende Pflege der Bildhauerei. Hier wurde Ermanno als Schüler der Kunstakademie mit den Techniken dieses Kunstgebietes vertraut, nachdem er in der Malerei bereits über ein bedeutendes Können verfügte. In vielseitiger Hinsicht wurde die Hauptstadt für den Studenten zu einer Hochschule: im Formenspiel einer reichen Architektur, in den unerschöpflichen Offenbarungen aller Stilwandlungen der Malerei erschloß sich ihm das Wesen der Kunst und der absoluten Schönheit ebenso tiefgründig wie im Erlebnis der Musik. Von der Vokalität Verdis her hatte der Geschmack der damals studierenden Jugend eine Wandlung erfahren. Wagners neue Tonwelt setzte sich, von Mailand und Bologna kommend, allmählich durch. Und noch während Wolf-Ferraris Aufenthalt fand man im Verismus wieder zur Vorherrschaft des Gesanges, der bei aller Kraft der Farben, der packenden Sinnlichkeit und Leidenschaft auch das Volkslied der italienischen Landschaften aufzunehmen suchte. Sehr rege war das zeitgenössische Schaffen, das dem jungen Kunstenthusiasten im Konzertsaal begegnete, wo Martucci[1]) und Sgambati[1]) Zustimmung fanden. Ehe ihn der Vater 1892 nach Deutschland rief, war Ermanno zu mancherlei eignen Kompositionen, darunter einem Quintett, angeregt worden.

In München vollzog sich die endgültige berufliche Entscheidung. Seine sehnlichste Neigung siegte: er gehörte der Musik! Zwar hatte ihn Italien und sein eignes Studium erkennen lassen, daß alle vielfältigen Erscheinungsformen der Kunst nur verschiedenartige Äußerungen eines unbändigen inneren Erlebnisdranges sind, sichtbar geworden in Harmonie und Schönheit und „in beglückender Wirkung", aber die Tonkunst schien ihm doch der unmittelbarste Weg zum Herzen der Mitwelt zu sein. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner wurden seine täglichen Weggefährten, die seine Einsichten in die Künste des Tonsatzes zunächst ohne geregelten Unterricht vertieften. In einer Serenade für Orchester überprüfte er sein selbsttätig gewordenes Können. Da wird er abermals Schüler. An der Münchener Akademie für Musik wirkte Josef Rheinberger, tonangebend in der durch ihn gekennzeichneten romantischen Richtung. Einsichtsvoll förderte er jede ihm anvertraute Begabung aus ihrer Eigenart heraus. Wolf-Ferrari war in seinem Element! Preisgekrönt beschloß er seine Studienjahre, als deren besonderes Ereignis eine damals häufig aufgeführte Serenade für Streichorchester in

[1]) Giuseppe Martucci war Direktor des Liceo Musicale in Bologna, wo er sich auch als Dirigent von Tristanaufführungen auszeichnete, dann Leiter des Kgl. Konservatoriums in Neapel. Als Komponist gehörte er der neuen, von Deutschland beeinflußten Richtung an. — Giovanni Sgambati wirkte als Klavierprofessor an der Cäcilienakademie in Rom. Er führte Schumann und Brahms in Italien ein und genoß die Fürsprache Wagners. Als Künstler erlebte ihn Wolf-Ferrari vor allem in dem berühmten Quintett der Königin.

Es-dur zu gelten hat, die, bei Steingräber in Bayreuth gedruckt, erstmals den Doppelnamen des Komponisten in die breitere Öffentlichkeit trug.

Aber noch ehe er sich endgültig Deutschland als seiner Wahlheimat zuwenden kann, nimmt er 1902 eine ehrenvolle Verpflichtung am Mailänder Konservatorium Liceo Benedetto Marcello an, wo er als Direktor Nachfolger Enrico Bossis wird. Sieben Jahre begleitet er diese einflußreiche Stellung, um sich dann für immer zur Heimat seines Vaters dadurch zu bekennen, daß er in der Nähe Münchens, in Krailling bei Planegg, einen eignen stimmungsvollen Wohnsitz bezieht, nicht ohne öfter auch das Land seiner Jugend jenseits der Alpen aufzusuchen.

Wieviel vertraute Züge und anheimelnd deutsches Empfinden uns in seinen Werken anspricht, wurde bei Uraufführung seiner ersten, etwa mit 23 Jahren komponierten Märchenoper „Aschenbrödel" erkennbar, die 1900 in Venedig auf Gleichgültigkeit und Ablehnung stieß, zwei Jahre später aber in Bremen den entscheidenden Sieg einer genialen, unbestrittenen Begabung brachte. Während R. Strauß im Konzertsaal in glutvoller, sprühender Orchestersprache alle Mittel des ausklingenden Jahrhunderts aufgriff, zog Wolf-Ferrari auf der Bühne die künstlerischen Folgerungen der vorausgegangenen Kunstströmungen, alle empfangenen Anregungen allerdings organisch in das Bild seiner eignen Persönlichkeit verwandelnd, weswegen er mit Recht betonen darf, sich „nie nach einer Mode gerichtet" zu haben oder „nie auf eine Richtung" geschworen zu haben. In den Volksszenen schildert das Orchester in der treffsicheren Realistik des italienischen Verismo, in den märchenhaft zarten Szenen klingt die Süße der deutschen romantischen Tonwelt eines Humperdinck auf, und wo er aus humorbegabtem, heiterem Herzen die Musik in köstlichem Frohsinn spielen und sprühen lassen kann, da erlebt der Geist Mozarts[2]) eine in ein neues Gewand gehüllte Auferstehung. Busonis Parole „vorwärts zur Zauberflöte" wurde hier in einem viel höheren Sinne Erfüllung, da die gesamte damalige bewundernde Musikwelt diesem urwüchsigen Bühnenkomponisten das Prädikat einer gewachsenen, unbestreitbaren Selbständigkeit zugestehen mußte. Wolf-Ferraris Geistigkeit verbindet mit dem grundoptimistischen, heiteren Lebensgefühl des Südländers einen starken Hang, dem Sinn des Lebens und seinen Zusammenhängen im philosophischen Schauen nachzugehen, ohne indes an den Unergründlichkeiten zu verzweifeln, da für ihn eben höchste Offenbarung und Tröstung in der Harmonie der Kunst beschlossen liegt, die alle grüblerische Schwere leicht macht und den ganzen schöpferischen Menschen durchströmt. „Die Charakteristik eines Tondichters läßt sich nur in seinem ganzen seelischen Habitus finden. Beim Komponieren ist der ganze Mensch mit ungeteilter Seele dabei."

Früh schon war er von dieser hohen Sendung der Musik durchdrungen, wie das oratorische Chorwerk des Fünfundzwanzigjährigen: „La vita nuova" nach Worten von Dante den rasch wachsenden Kreis seiner Freunde ahnen ließ. Der Erhabenheit

---

[2]) Stammt doch bezeichnenderweise eine von den Bayrischen Staatstheatern aufgegriffene Bearbeitung des Mozartschen Idomeneo vom Komponisten selbst.

und Innigkeit des Gesanges hat er hier mit der Liebe des Südländers für alle Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme ein Werk geschenkt, das auch heute noch als eines seiner besten eine bleibende Stätte im Konzertsaal verdient. Sein Name war bereits damals ein Begriff geworden, als 1903 Felix Mottl in dem stimmungsvollen, auf den Stil einer Kammeroper eingestellten Münchener Residenztheater die „Neugierigen Frauen" uraufführte. Goldoni, der geistvolle Textbuchschreiber, hatte damit wieder auf die Bühne gefunden; von des Komponisten eignem dichterischen Geschick opernfähig gestaltet, führte dieser harmlose, spannungsvolle Stoff von der enttäuschten weiblichen Neugier zu schönsten musikalischen Eingebungen. Wo die melodiösen Einfälle so üppig, so einschmeichelnd flossen, konnte sich ihr Schöpfer mit einer beinahe kammermusikalischen Besetzung begnügen. Und noch einmal, bestärkt durch die beispiellosen Aufführungsziffern dieses Werkes, tritt er drei Jahre später mit einem Libretto Goldonis in Form eines „musikalischen Lustspiels" hervor: „Die vier Grobiane", knurrige Antiquitätenhändler in dem Venedig der Rokokozeit, die durch die Wirkung lebens- und liebevoller Weiblichkeit in brauchbare Ehemänner verwandelt werden. Wo auch immer diese ganz aus Solis bestehende Spieloper ihre zahlreichen Wiedergaben erlebte, trug sie Begeisterung und Lachen in die Theater. Mit zu den volkstümlichsten Erfolgen verhalf „Susannens Geheimnis". Wieder hatte Felix Mottl die Uraufführung dieses Einakters in München übernommen. Dieses Geheimnis um eine Zigarette wird in einem höchst ausdrucksfähigen Parlando besungen, das über einem meisterlich charakterisierenden Orchester schwebt und bestrickt. Und dann nahm Wolf-Ferraris Muse von jener Berliner Uraufführung 1911 ihren Weg über die Bühnen der Welt, seine große Oper nämlich „Der Schmuck der Madonna". Eine Volksoper ist sie geworden! Unter Neapels Himmel spielt die Handlung, die der Komponist in eigner Überarbeitung ganz großen Wirkungen seiner romantischen Musik zugängig machte. In die liebenswürdige schelmische Welt von „Susannens Geheimnis", in den Zauber des Lustspielbereichs kehrten dann der „Liebhaber als Arzt" und die bei ihrer italienischen Uraufführung abgelehnte Komödie „Das Liebesband der Marchesa" zurück. Wohl schwingt auch in den kostbarsten Gaben seines Humors und in dem unerschöpflichen Spiel seiner Phantasie immer eine tiefe Bedeutung, eine ernste Einsicht mit. So greift das 1927 unter Knappertsbusch in München erstmals aufgeführte Werk „Das Himmelskleid" wieder hinein in die Gründe, aus denen jede bleibende Kunst und auch wohl die heute ersehnte Volksoper erwächst, in die Lebenssphäre des Volkes. Wolf-Ferrari als Dichter, Komponist! Er selbst hatte den Stoff um die reich gewordene Märchenfürstin dichterisch gestaltet. Es dürfte für die Bereicherung unserer heutigen Spielpläne ein Wink sein, daß dem Künstler gerade dieses Werk besonders ans Herz gewachsen ist! Im gleichen Jahre erfolgte die Uraufführung der Oper „Sly", der „Legende vom wiedererweckten Schläfer", in Mailand, alter Komödienstoff in moderner psychologischer Beleuchtung, wo Suite, Ballade, Lied, Lyrisches und realistische Schlagkraft wieder vom Griff einer meisterlich formenden Hand unter das Gebot der singenden Stimme gestellt werden, aus ehrlich empfundenem melodischen Urquell kommend. Als jüngste Bühnenwerke hielten die „Schalk-

hafte Witwe" und die Goldoni-Oper „Il Campiello" des Komponisten Namen mit der Öffentlichkeit in Fühlung.
Wo so stark vokale Neigung, die Liebe zur „textlich vertieften Musik", im Vordergrund steht, könnte leicht die Meinung aufkommen, als nähme die absolute Musik nur einen schmalen Raum ein. Die heute vorliegenden Druckwerke, die außer Serenaden, Suiten, Sonaten, Concertinos, Trios, Quintetten und Einzelstücken auch eine Kammersinfonie umfassen, zeigen schon in diesen Andeutungen, wie allseitig die formale Meisterschaft und wie ergiebig und reich das Schaffen des Künstlers auch in dieser Richtung ist!
So steht seine Kunst in unserer Zeit, vollendet in sich, Freude spendend und vermittelnd. Wie Mozart einst die Italiener mit ihren eignen Mitteln schlug, so fand auch Wolf-Ferrari die ideale Brücke zwischen Nord und Süd, zwischen der italienischen Kunstwelt und der deutschen in einer innigen Durchdringung, die wir, wie die unlängst beschlossene Zusammenarbeit im Funk erneut bestätigte, auf allen Gebieten des Kulturlebens anstreben. Auch in diesem Sinn möchte uns der Komponist von unseren Bühnen her beglücken!

Johann Sebastian Bach als Filmkomponist

Von Ernst Schliepe, Berlin

Vor mir liegt das Programm einer Film-Uraufführung „Das unsterbliche Herz" (nach dem Bühnenwerk „Das Nürnbergisch Ei" von Walter Harlan). Nachdem der Name des Spielleiters zweimal groß gedruckt dem Leser in die Augen gesprungen ist, folgt höchst überraschend, obzwar nur in kleinen Lettern, die lakonische Mitteilung „Musik: Johann Sebastian Bach".
Der Thomaskantor als Filmautor? Dieses Faktum ist nicht ganz so neu als es erscheinen möchte. Denn bereits in dem etwas früher herausgekommenen Film „Heimat" hat Bachsche Musik eine bemerkenswerte Rolle gespielt, und wir werden darum auch diesen Film in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen haben, obwohl er eigentlich bereits „passé" ist. Wir dürfen uns nämlich darüber klar sein, daß solche Fälle sich mehren werden, in denen unsere musikalischen Klassiker von der geschäftstüchtigen Filmproduktion als Ausstattungsrequisit mit herangezogen werden, um den erhofften Erfolg auf alle Fälle ganz sicherzustellen. Der Film braucht immer wieder Namen, Namen — er lebt ja nur davon. Und da ohne Zweifel der Bach-Kultus zu unserer Zeit eine nie geahnte Höhe erreicht hat, liegt die Vermutung sehr nahe, daß man diese Popularität auch bei dem ausgesprochenen Filmpublikum voraussetzt, obwohl dieses wohl nur zum kleineren Teil innere Beziehungen zur Kunstmusik unterhält. Überdies ist anzunehmen, daß Bachs Genius nicht ausschließlich aus Reklamegründen bemüht worden ist, sondern daß die Hersteller dieser Filme sich dabei auch von irgendwelchen künstlerischen Erwägungen leiten ließen. Leider wird man nie erfahren, welcher Art diese waren.
Wir müssen sonach den interessanten Fall „Bach als Filmkomponist" ohne die Berücksichtigung jener möglichen Erwägungen erörtern, eben vom tatsächlichen Eindruck aus, der ja zuletzt entscheidend ist. Wobei wir als Musiker allerdings die Sache auch von unserer Warte aus zu betrachten haben, da ja Bach Musiker war — und noch dazu Kirchenmusiker.
Der Film „Das unsterbliche Herz" spielt in Nürnberg im Todesjahr Peter Henleins, des Erfinders der Taschenuhr, also 1542. Auf die Handlung — deren ernstes Problem für einen Film unbedingt hochstehend ist — brauche ich ebensowenig näher einzugehen wie auf die künstlerische Durchführung nach der darstellerischen und bildhaften Seite. Es handelt sich für uns lediglich um die Erörterung der Frage, ob es notwendig war, dieser Handlung gerade Musik von Bach hinzuzufügen, und ob diese Beigabe gelungen ist, d. h. den Anforderungen entspricht, die man bei einem solchen gewagten Unternehmen stellen muß. Es sei vorausgeschickt, daß die verschiedenen Musikstücke nicht in der Originalgestalt erklingen, sondern in Orchestration (gespielt von den Berliner Philharmonikern). Man bekommt also schon einen

bearbeiteten, mithin veränderten Bach zu hören. Irgendein innerer Zusammenhang zwischen Filmhandlung und Musik besteht dabei nicht, die Handlung hat überhaupt mit Musik nichts zu tun. Vielmehr erfüllt die Musik lediglich den Zweck, gewisse Stimmungen zu vertiefen oder Vorkommnisse zu untermalen — sie ist also reine Illustration. Dafür zwei Beispiele: Der Film beginnt mit einer höchst dramatischen Seeszene. Der Geograph Martin Behaim erleidet auf stürmischem Meer Schiffbruch, seine Kogge gerät außerdem noch in Brand. Hierzu wird Bachs bekannte Orgeltokkata und Fuge d-moll vorgetragen, und zwar während der ganzen Szene bis zu dem Augenblick, wo das Schiff mit seinen Mastspitzen untersinkt. Wohl niemand wird in der Lage sein, zwischen diesem monumentalen, abstrakten Tonstück (das bestimmt nur für die Orgel in der Kirche gedacht war und rein orgelmäßig erfunden ist) und einem Schiffsbrand nebst Meuterei irgendwelche Verwandtschaft herauszufinden. Davon abgesehen verursachen Seesturm, Matrosengeschrei und Kommandorufe so viel Lärm, daß dabei die Musik ebenso untergeht wie das Schiff. Sie verfehlt also ihren Zweck nicht nur aus ästhetischen Gründen, sondern auch aus technischen, weil sie nämlich nicht einmal zur passenden Geräuschkulisse dienen kann. Der Schluß des Filmes bringt eine Apotheose seines Helden Peter Henlein, indem dieser in feierlichem Leichenzug nach der Nürnberger Burg überführt wird. Hierzu erklingt das erste Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier", mit Harfe instrumentiert und mit Akkordfanfaren verbrämt, damit die nötige Steigerung und Fortissimowirkung erzielt wird. Mit Hilfe dieser Mittel gelingt es, aus einem kleinen spielerischen Fantasiestück — denn mehr ist dieses Präludium ja nicht — einen pompösen sinfonischen Satz zu machen, der durch die verwendeten Heroldstrompeten (man sieht sie!) dem Charakter der Szene immerhin nahekommt. Aber genau genommen ist dies ebensowenig noch Bachsche Musik wie die berühmte „Meditation" von Gounod. In ähnlicher Weise, d. h. ohne spürbare innere Bindung, sind noch andere Bachsche Stücke eingesetzt.

Nun muß man doch die Frage stellen, warum denn überhaupt Bach? Was hat Bach mit Nürnberg zu tun? Was mit der Herstellung der Taschenuhr und dem Ehekonflikt ihres Erfinders?

Eine befriedigende Antwort wird niemand darauf geben können. Die Annahme, es sei so etwas wie stilistische Einheit versucht worden, widerlegt sich schon durch die Tatsache, daß Bach erst zweihundert Jahre später lebte. Er, der Barockmusiker, paßt zur Zeit des Hans Sachs genau so wenig wie etwa Richard Strauß' Musik zur Zeit des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. Auch mit der protestantischen Reformation, deren Geist hin und wieder umgeht, ist die Musik durchaus nicht verbunden, denn in den betreffenden Szenen erklingt sie gar nicht. Eine andere Frage wäre nun die, ob Bachs Musik, da sie offenbar in diesem Film „fehl am Ort" ist, nun eigentlich als störend empfunden wird. Die Antwort darauf dürfte je nach der Einstellung des Hörers verschieden ausfallen. Ihre stimmungfördernde Kraft ist hier und da nicht zu bestreiten. Allein das spricht nur für ihre überzeitliche und überpersönliche Haltung, keineswegs für ihre Notwendigkeit.

Nun zu dem Film „Heimat" (nach Sudermann). Hier liegt der Fall insofern etwas anders, als die Handlung auf Bachsche Musik anspielt. Die verlorene Tochter des alten pensionierten Offiziers ist in Amerika eine große Sängerin geworden und wird nach ihrer Heimatstadt für eine Festaufführung der „Matthäuspassion" als erste Solistin engagiert. Nun, das ist eine Aufgabe, die zu entsprechender künstlerischer Haltung verpflichtet. Diese Haltung dokumentiert die Dame dadurch, daß sie bei ihrem Empfang im Palais des Fürsten sich mit dem Schlager einführt „Eine Frau wird erst schön durch die Liebe". In denselben tiefen Brusttönen singt sie später die bekannte Alt-Arie „Buß' und Reu" — nämlich, mangels ausreichender Stimmittel noch ungefähr eine Quinte tiefer! Dazu bis auf einen Bruchteil zusammengestrichen. Und am Schluß dann noch tränenden Auges den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden".

Auch bei diesem Film erweist sich bei näherer Kunstbetrachtung, daß Bachs Musik nicht aus innerer Notwendigkeit, sondern nur zur Erzielung eines äußerlichen Effektes benutzt wird. Der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" steht in der Matthäuspassion nach dem Tod Christi am Kreuz, er bringt die letzte Bitte der in Todesnot leidenden Menschheit zum Ausdruck. Ich weiß nicht, ob es in unserer ganzen Musik noch eine Stelle gibt, die erschütternder ist als diese — die uns das letzte offenbart, was Musik und Kunst überhaupt ausdrücken kann. Nun — im „Heimat"-Film ist diese Stelle gut genug, um den in seinen Ehrbegriffen verhärteten Offizier endlich weichzumachen, damit er seiner singenden Tochter ihr uneheliches Kind vergibt... Eine halbe Minute später flammt das Licht auf, die Kinobesucher trocknen ihre Rührungstränen, und es erfolgt der geräuschvolle Aufbruch — „Bitte rechts gehen, Mitte freihalten! Schokolade, saure Drops gefällig?" usw. — Kurz:

man ist niedergeschmettert. Nicht von der Wucht des Films oder der verfälschten Bachschen Musik, sondern von der Vorstellung, daß unser bestes Kulturgut immer noch jedem Mißbrauch ausgesetzt ist und um äußerlicher Effekte willen in eine Umgebung gezerrt wird, wo es zermalmt werden muß. — Denn daß auf diese Art unsere großen Meister dem „Volk nahegebracht" werden, wie es zuletzt dann immer heißt, wollen wir uns doch nicht einreden lassen. Sie haben diese fragwürdige „Popularisierung" auch nicht nötig, denn sie finden ihren Weg zum Ohr des Volkes heute unmittelbar.

Nur der Vollständigkeit halber will ich daran erinnern, daß in dem bereits vergessenen Film „August der Starke" ein Fragment aus der „h-moll-Messe" zur Erbauung des seiner Liebesabenteuer müden Königs vorgeführt wurde. Dieser Fall erscheint unerheblich neben der wiederum durch nichts gerechtfertigten Verwendung Brucknerscher Sinfoniemusik in dem Film „Burgtheater". Hier müssen Brucknersche Motive dazu herhalten, den Personenvorspann zu „untermalen" und später die Atmosphäre des Theaters zu versinnbildlichen. Bruckner und Theater! In dem Dirigentenfilm „Schlußakkord" ferner geht es natürlich nicht ohne die Neunte Sinfonie ab — als wenn Beethoven nicht auch andere recht gute Werke geschaffen hätte. Aber beim Film läßt man sich nicht lumpen: wenn schon, denn schon — Neunte Sinfonie, h-moll-Messe, Matthäuspassion! Bei all dieser Profanierung und Verschleißung ist nur das eine Gute, daß die Filme so kurzlebig sind. Man hat damit die Gewähr, daß dergleichen Attentate auf den Geschmack und den Kunstsinn wenigstens nicht von Dauerwirkung bleiben. Trotzdem heißt es wohl nicht mit Kanonen nach Spatzen schießen, wenn man auf solche Entgleisungen mahnend hinweist und die Forderung erhebt, daß sie künftig vermieden werden sollten, ehe vielleicht von höherer Stelle Einhalt geboten wird. Denn keineswegs sind nur wir Musiker so empfindlich — auch das Publikum in seinem urteilsfähigen Teil erhebt bereits seine Stimme zu diesen Dingen, wie die sich mehrenden Zuschriften und öffentlichen Erörterungen in Zeitungen beweisen. Wir wissen nur zu gut, daß unsere Filmmusik reformbedürftig ist — aber nicht in der Richtung, daß man den Meistern der Vergangenheit nun die Aufgabe zuweist, die die Komponisten der Gegenwart zu erfüllen haben. Es wird ja wohl auch unter den Tonschöpfern der Filmbranche Begabungen geben, die eine hochwertige Musik zu einem Alt-Nürnberg-Stoff zu schreiben vermögen — wenn nicht, möge man einmal im Kreise der Konzertkomponisten Umschau halten. Denn Johann Sebastian Bach war ja auch — kein Filmkomponist!

Fernsehen und Musik

Von Kurt Wagenführ, Berlin

Wer seit weit über einem Jahr Gelegenheit hat, fast allabendlich im eigenen Heim die Fernsehsendungen zu verfolgen, muß sich nach einer gewissen Spanne zwangsläufig mit den neuen Gesetzen beschäftigen, die die verschiedenen Programmsparten bestimmen. Da sind zunächst die aktuellen Sendungen, die täglich um 20 Uhr die zweistündige Sendefolge eröffnen und bis zu einer halben Stunde dauern. Sie umfassen Kommentare zu Ereignissen (durch Karten, Bilder, Zeichnungen, Modelle, Gegenstände usw. illustriert), ferner Unterredungen, deren Inhalt der Tag oder auch die Stunde bestimmt, sie bringen Beschreibungen von Kunstwerken, neuen Erfindungen, Ausstellungsgegenständen usf. Durch das Hinzutreten des optischen Elementes verändert sich naturgemäß stark der Aufbau des Zeitdienstes, dessen Formen in den vergangenen fünfzehn Jahren ausschließlich im Rundfunk entwickelt und von ihm bestimmt wurden. Der Befrager oder Berichter braucht beim Fernsehen weniger zu erklären — er kann ja einen Gegenstand sichtbar voraussetzen —, und gleichzeitig ist er in der Lage, mehr zu sagen, nämlich alle jene Dinge, die rein akustisch nicht vermittelbar sind. Entsprechende Stil- und Formwandlungen vollziehen sich auf allen anderen Programmgebieten; der Tanz (im Rundfunk nicht darstellbar) nimmt als sehr fernsehgeeignet einen weiten Raum ein, die Kabarettabende werden gegenüber den Rundfunksendungen gleicher Art wesentlich bereichert — man denke an Jongleure, Zauberkünstler, Artisten aller Art usw. —, und die Hörspiele werden zu Sehspielen. Gerade die letztgenannte Gattung erfährt durch die Möglichkeit, neben Bühnen- auch Filmelemente zu verwenden, ohne daß dadurch unorganische Stilvermengungen eintreten, eine Vielfalt von neuen Formgebungen. Die Fernsehkamera kann sowohl ein Theaterstück übertragen und es so aufnehmen wie das Auge eines Zuschauers im Theater, wie auch mit Gesamt- und Teilaufnahmen arbeiten, mit Großbildern und Einblendungen, mit Über-

blendungen und gleitenden Bildern, ohne damit nur andere Stile zu kopieren. Im ganzen gesehen wird das Fernsehen wahrscheinlich sich den Elementen, die eine Theaterkunst entwickelten, mehr zuneigen als filmischen Formgesetzen, allerdings wollen wir diese Ansicht nicht als unabänderlich hinstellen. Das Fernsehen ist noch zu jung, um endgültige und schlüssige Grundgesetze zu formulieren.

Was bringt uns das Fernsehen auf dem Gebiete der musikalischen Programme? Die erste Antwort müßte lauten: wohl wenig, denn dieser Programmteil wird nicht die eigentliche Domäne des Fernsehens sein. Diese Ansicht könnte sich dabei auf die Tatsache stützen, daß der konzentrierte Hörer im Konzertsaal ja die Augen schließt, um sich von einer ihn vielleicht störenden Umwelt abzukapseln. Er will nur und allein den Klang in sich aufnehmen. Es ist bekannt, daß der Rundfunk dem Wunsche dieses „idealen" Nurhörers in hohem Maße entgegenkommt. Der Fernsehsender aber gibt zum Akustischen das Bild.
Ein Beispiel: wir lesen im Programm: „Tanzmusik. Es spielt die Kapelle Hans Bund." Gerade diese Sendung müßte zu einer ablehnenden Einstellung führen. Denn sie ist ihrem Wesen nach für den Fernsehbetrieb am ungeeignetsten. Nach Tanzmusik soll man tanzen. Da man aber zum Fernsehempfang das Zimmer verdunkeln muß (zum mindesten soll), bleibt das Tanzen in einem solchen Raum problematisch. Nun gut, man kann auch im beleuchteten Zimmer fernsehen; tanzt man jetzt jedoch, dann wird man die Kapelle nicht sehen, sondern grundsätzlich nur hören. Das Bild ist also überflüssig. Wozu dann Tanzmusik im Fernseher?

Es ist bekannt, daß auch bei der Darbietung rein musikalischer Programme das optische Moment eine Rolle spielt. Die Exaktheit einer Militärkapelle, das In-sich-Versunkensein eines Kammermusikquartetts, die harmonische Bewegungsgleichheit einer großen Gruppe von Streichern in einem Sinfonieorchester, die aufrechtstehenden, ihre Instrumente gleichzeitig an- und absetzenden Fanfarenbläser, das Wiegen oder Takttreten bei einer Tanzkapelle und nicht zuletzt die Bewegungen des Dirigenten selbst — das sind optische Elemente, die also auch bestimmend bei der Gestaltung eines musikalischen Fernsehprogramms sein müssen. Jeder weiß aus Erfahrung, daß man gern den Rhythmus einer Tanzkapelle *sieht*; der Fernseher kann ihn in seiner ganzen Vielfalt wiedergeben. Die Kamera muß anderseits bei der Übertragung eines Kammerquartetts so geführt werden, daß sie die „Abgeschiedenheit" der Musizierenden auch bildmäßig zum Ausdruck bringt, nicht anders als ein Gemälde, das die Stimmung eines Kammermusikabends ausdrücken will.

Hier sei auf einige Möglichkeiten hingewiesen, die zum großen Teil bereits versucht worden sind. Die Fernsehkamera kann — wie es der Film bereits getan hat — von Orchestern Ausschnitte nehmen und damit interessante, schöne Bilder schaffen. Sie kann als Großaufnahme den Cellisten herausholen, der gerade ein Thema führt, sie kann ihr Auge ganz nahe an die Klaviatur eines Flügels bringen oder an das Griffbrett einer Geige und so einen Anblick vermitteln, den wir, selbst in der ersten Reihe eines Konzertsaales sitzend, niemals so nahe haben würden. Die Bildfänger können ein Orchester umspielen, hier eine Gruppe, dort einen einzelnen, jetzt den Dirigenten, dann wieder das ganze Orchester aufnehmen, allerdings immer geleitet von Gesichtspunkten des im Augenblick Richtigen, des bildmäßig Schönen und der Wahrung des einheitlichen Gesamtablaufes, der nicht durch wilde oder unmotivierte Schwenkungen und Überblendungen zerrissen werden darf. Der Musiker und der Bildschöpfer werden dabei aufs engste zusammenarbeiten müssen. Als kleine Äußerlichkeit sei erwähnt, daß die Kleidung der Musiker beachtet werden muß. Eine Tanzkapelle kann in Sporthemd und heller Hose spielen, eine Sinfonie kann aber nicht von einem Orchester geboten werden, das sommerliche Kleidung trägt. (Der Rundfunk hat diese Sorgen nicht...)

Eine weitere große Aufgabenstellung für den Fernsehbetrieb liegt im Pädagogischen. Ein englischer Fernsehteilnehmer schrieb einmal nach einem Klavierkonzert an den Sender, daß er — selbst ein begeisterter Klavierspieler — bei der Übertragung des virtuosen Spieles zum ersten Male gesehen hätte, wie ein bestimmter Lauf richtig durchgespielt werden müßte. Wir erinnern uns ferner an Schallplatten, die man selbst begleiten kann: man ist die fehlende Stimme. Wie viel leichter kann der Fernsehsender, der ja optisch Einsätze geben kann, mit einem „unsichtbaren Partner" musizieren. Der Musikfreund im eigenen Heim hat ja dann eine für ihn sichtbare, mit ihm deutlich erkennbare Spielschar. Es ergeben sich aus diesem Beispiel eine Vielheit von neuen Möglichkeiten, wir erinnern an Demonstrationsvorträge über Gesangs- und Atemtechnik, Instrumentebehandlung, Notenerläuterung an vorgezeigten, vergrößerten Partituren usf. Besondere Bedeutung werden auch Unterredungen mit Komponisten zukommen, die an Motiven ihr neues Werk erläutern; wir sahen eine Sendung mit Wagner-Régeny, die gut gelungen war.

Wenn der aktuelle Fernsehdienst seine Kameras einmal in den Konzertsälen aufbauen oder wenn er berühmte Dirigenten mit großen Orchestern bei sich im Atelier zu Gast haben wird, dann werden „festliche Abende" das Programm bestimmen, deren bildmäßige Gestaltung hohe Anforderungen an die Spielleiter und Kameramänner stellen werden. Wenn bei ähnlichen Motiven der Film aus einer Vielzahl von Aufnahmen unterschiedlicher Güte und Einstellung nachträglich die besten auswählen und zusammenfügen kann, so ist der Fernsehbetrieb mit dem Ablauf im Augenblick des Geschehens verbunden; er kann nur bei Proben vor dem eigentlichen Konzert die notwendigen Ausleuchtungen, Einstellungen usw. prüfen. Man wird zunächst annehmen können, daß bei der Übertragung eines solchen Konzertes die Kamera mehr Möglichkeiten hat als bei der Sendung einer Kammermusik; es bleibt fraglich, ob es zweckmäßig ist, die vermehrte Zahl von optischen Motiven auszunutzen. Es wird auch die Versuchung naheliegen, das Kameraauge immer wieder auf den Dirigenten zu lenken — wenn mit dieser Detailarbeit nicht eine vom rein Musikalischen ablenkende Vorherrschaft des Optischen eintritt, dann wird man gegen eine klug bewegte Kameraführung nichts einzuwenden haben.

Dem Charakter des Häuslichen — der Fernsehempfänger steht in der kleinen Wohnung — entspricht die Kammermusik wahrscheinlich mehr als das große Orchesterkonzert; vier Mann sind leichter „zu Gast" in der privaten Häuslichkeit als hundert Musiker. Das gilt auch für das rein Klangliche; wir kennen vom Rundfunk her die hörpsychologischen Probleme. Es soll in diesem Zusammenhange noch erwähnt werden, daß die Frage der guten Tonwiedergabe noch gelöst werden muß. So vollkommen und differenziert sie im Rundfunk ist, wo die Orchester je nach Zusammensetzung in einem besonderen Senderaum konzertieren, so „einheitlich" ist sie im Fernsehatelier, das in seiner Weite noch keine großen akustischen Abstufungen kennt. Eine getrennte Ton- und Bildbehandlung (wie im Tonfilm) ist zur Zeit noch nicht möglich; Wege zu einer zweckmäßigen Lösung werden gefunden werden.

Bestimmte Musikdarbietungen sind von Natur her mit dem Optischen bereits verbunden, die Oper und die Operette. Beide könnten entweder aus einem Theater übertragen oder fernsehmäßig für den Senderaum bearbeitet werden. Dabei tritt eine große Anzahl von neuen Formfragen auf, die hier nicht behandelt werden sollen. Es sei nur daran erinnert, daß die Fernsehkamera durch ihre Ausschnitte (Nahaufnahmen) neue „Räume" schafft, auf die naturgemäß bei einer Gestaltung im Atelier bereits in der Anlage der Bühnenbilder Rücksicht genommen werden kann. Das Theater kennt nur den Gesamtraum, der bestimmend bleibt, selbst wenn die Handlung nur auf einer Bühnenhälfte abläuft. Bei einer direkten Übertragung aus einem Opernhaus würde bei Nahaufnahmen die Kamera gewissermaßen die Funktion eines Opernglases haben, das ein Zuschauer benutzt. Besondere Lösungen müßte die Frage der bildmäßigen Wiedergabe des Orchesters bei der Ouvertüre oder bei Zwischenmusiken finden; den Zwischenmusiken kommt wahrscheinlich eine erhöhte Bedeutung zu, da im Fernsehprogrammablauf keine Pausen wie im Theater eintreten. Das Nebeneinander von mehreren Bühnen erlaubt einen pausenlosen Ablauf, an Stelle der Vorhänge treten die Überblendungen.

Bei Operetten wird das tänzerische und ausstattungsmäßige Element eine wesentliche Rolle spielen, bei besonders für die Fernsehbühne geschriebenen Operetten wird es sogar möglich sein, Filmstreifen als Landschaftskolorit usw. einzufügen, ohne daß dadurch ein Stilbruch entsteht.

Wir haben nur eine Reihe von Problemen, die bei musikalischen Programmen auftauchen können, aufgeführt; es ist heute noch nicht die Zeit gekommen, alle Fragen erschöpfend zu behandeln. Zunächst ist es notwendig, die technischen Voraussetzungen weit genug zu entwickeln und Erfahrungen zu sammeln. Später wird es sicher auf dem Wege der Kabelübertragungen möglich sein, eine Aufführung der Scala aus Mailand zu übertragen. Dies eine Beispiel mag genügen, um die Zukunftsaussichten anzudeuten. Heute noch ein Gedanke, der ein Wunder zu sein scheint, morgen vielleicht schon Programmbestandteil. Wie durch den Rundfunk die Welt nicht kleiner, sondern größer geworden ist, so wird sie durch das Fernsehen eine neue Ausweitung erfahren. Und nicht zuletzt auch die optische Wiedergabe und Deutung der musikalischen Welt, die sich heute bereits in der Verbindung von Musik und Kunsttanz im Fernsehprogramm ganz deutlich abzeichnet.

Ein kleines Opfer wird nur von jedem einzelnen gefordert. Ich erwarte aber, daß jeder einzelne sein Opfer nach seinem Können bestimmt, und daß der Reichtum hier mit glänzendem Beispiel vorangeht.

X,7 **Adolf Hitler.**

Bei der Eröffnungsfeier des WHW. 1938/39.

Über Reinstimmung und Toncharakter

Von Hugo Herrmann, Stuttgart

Seit J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier" sind in der Musik zwei Probleme nie ganz zur Ruhe gekommen:

1. Die übliche Notenschrift, auch Klangschrift genannt, ist eine diatonische Schrift und zeichnet die Chromatik und Enharmonik in Klangstufen nicht mehr sichtbar getreu. Das haben schon viele besonders methodisch bemängelt wie z. B. auch Karl Eitz, der ja die deutsche Tonwortmethode einführte. Die Versuche, hier Wandel zu schaffen, stoßen sich an der großen Verbreitung der Schrift und einer konservativen Haltung der Musiklehrer.

2. Auch die temperierte Stimmung vieler Musikinstrumente (wie z. B. Orgel, Klavier usw.), die seit A. Werckmeister 1691 angestrebt und von dem Orgelbauer Silbermann wieder bekämpft wurde, ist trotz der nun seit 200 Jahren üblichen Temperierung nicht zur Ruhe gekommen. Die Vorstellung der Komponisten über besonders starke Toncharakterunterschiede an solchen Instrumenten geht noch in die alte Zeit der natürlichen Stimmung zurück, wo z. B. die Obertasten des Klaviers gewissermaßen nur Hilfstasten waren. Hier war ein Fis-dur selbstverständlich ein wesentlich anderer Tonartcharakter als z. B. C-dur. Bis zur Erträglichkeit schätzt unser Ohr den Gegensatz der Toncharaktere, aber eben hier ist eine Grenze gesetzt. Die Chromatik strebte aus dem Natürlichen, nämlich dem Gegensätzlichen durch den Geist des Menschen zu einer Vereinheitlichung und Gleichberechtigung aller Töne, was mit der temperierten Stimmung, die später wissenschaftlich von Helmholtz begründet wurde, erreicht werden sollte.

Die Stimmer folgten seitdem einerseits der Vereinheitlichung, anderseits ließen sie ein natürliches Empfinden der unbewußt wirkenden, historisch bedingten Restbestände einer Anschauung der Gegensätzlichkeit aller Toncharaktere von der mathematischen Reinstimmung abweichen. Um aber zu große Abweichungen wieder aufzufangen, unternahm es Lottermoser nach zahlreichen experimentellen Messungen, eine neue Stimmungsart aufzusuchen, die eine Synthese der natürlichen und temperierten Stimmungen als Grundmaß bilden soll (Physikalische Zeitschrift, 36. Jahrg., Nr. 24). Versuche, mit technischen Mitteln zu einer natürlichen Reinstimmung zurückzukehren, haben also eine große Verfänglichkeit. „Die wahre Reinstimmung" von R. Wagner (Verlag Grüninger, Stuttgart) behandelt dieses Problem, und es ist Wagner auch gelungen, eine mechanische Vorrichtung zu konstruieren, mittels der wir eine wahre chromatische Reinstimmung beim Spiel des Instrumentes erreichen. Suchen wir aber wirklich nach der wahren, „reinen" Reinstimmung? Ich glaube, unser Ohr sträubt sich gegen jede nivellierende Organisierung der Stimmung, und gerade das Unreine einer Stimmung bis zu einem erträglichen Grad macht viel vom Wesen des Toncharakters aus. Der berühmte Arzt Paracelsus sagt: „Alle Dinge sind Gift, allein die Dosis macht, daß ein Ding Gift ist." Mit dieser Lehre drang jener Mann tiefer in das Wesen des Charakters der Persönlichkeit ein, was für die Erkenntnis der Ärzte umwälzende Bedeutung hatte. So könnten wir auch sagen: „Alle Töne sind unrein, allein die Dosis macht, daß ein Ton unrein ist." Das haben auch schon manche große Künstler am Radio erfahren müssen, daß gerade der Wert ihrer Stimme, d. h. im besonderen ihr Charakter durch den „akustischen Raster" des Mikrophons entwertet wurde, und daher glaube ich, daß auch deswegen vornehmlich die Mikrophonprüfung eingeführt wurde. Dieses neue elektrische Instrument ist sehr empfindlich gegen charakteristische Unreinheiten einer Stimme, die aber unter anderen Umständen, z. B. auf der Bühne, von großem Wert sind.

Was für die Gestaltung des Einzeltones gilt, gilt auch auf der anderen Seite für die Intonation der Gesamtstimmung des Instrumentes. Wenn wir z. B. das Charakteristische eines Instrumentes auf einem elektrischen Tonwerkzeug synthetisch herstellen wollen, kommen wir immer zu einem Surrogat, das gegenüber dem Urbild bei noch so großer Ähnlichkeit lächerlich zurücksteht. Wir können z. B. in den modernen elektrischen Instrumenten einen Geigenton bilden und die schönsten Geigenkonzerte korrekt vortragen, aber wir werden trotz aller Ähnlichkeit immer von einer gewissen Kälte überrascht sein; denn gerade das „Kranke", also Charakteristische und Persönliche eines Geigentones, die mitschwebenden Falschtöne und Geräusche, machen sein bis ins Individuelle hinaufsteigendes Wesen aus.

Die neuen Instrumente müssen natürlich, um sich gegen die konservative Vorstellung behaupten zu können, oft zu den Mitteln der Imitation greifen. Sie kommen uns noch vor wie Kinder, die es

den Erwachsenen nachmachen wollen. Es muß aber, um ein Instrument in der Musikausübung zu festigen, der Punkt eintreten, wo, psychologisch gesprochen, die Vorbilder über ein Gegenbild zum Eigenbild emporwachsen. Das ist der Werdegang alles Lebenden, was sich auf dieser Welt selbst zu behaupten hat. Wir sehen das z. B. an zwei heute vielfach bekanntgewordenen Instrumenten. Das hochinteressante elektrische Instrument, von Dr. Trautwein gebaut und Sala oft im Deutschlandsender gespielt, mit dem Namen Trautonium zeigt eine ungeheuerliche imitatorische Fähigkeit. Erbauer und Künstler stoßen nach diesem Stadium der Entwicklung zum grundsätzlichen Charakter vor. Das Akkordeon wurde in den letzten Jahrzehnten nach einem ähnlichen hundertjährigen Kindheitszustand, der nur von der Imitation und Improvisation lebte, angestoßen, um zum Eigencharakter sich zu entwickeln. Das Streben der Komponisten, wesensbedingte Musik für ein solches Instrument zu schaffen, die vor allem vom Laien in der Breite aufgegriffen werden muß, ist ein deutliches Steigen der Kristallisierung seines Instrumentencharakters.

Es werden nun manche sagen: Ja, ein Streichquartett oder ein Chor können ganz rein singen. Wir können nur sagen, sie können reiner musizieren als temperiert gestimmte Instrumente. Eine totale Reinheit kann und soll nicht erzielt werden. Die Reinheit ist aber das Ideal, nach dem wir Musiker alle streben wie nach einer lebenerfüllenden großen Tugend.

Städtische Musikarchive?

Eine Anregung

Von H. Nelsbach, Dresden

Je mehr die Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte festere Formen gewinnt und zum Gegenstand eingehender Forschung gemacht wird, um so mehr zeigt sich, daß in musikgeschichtlicher Hinsicht doch manches noch zu tun bleibt.

Wer sich mit der musikalischen Vergangenheit einer Stadt beschäftigt, wird eines immer und immer wieder feststellen müssen: das vorhandene Material findet sich überall, jedoch nur nicht dort, wohin es auf Grund seines ganzen Charakters gehört. Man wird aus solchen Tatsachen den zuständigen Stellen keinen Vorwurf machen können, denn die Musikforschung deutscher Landschaften und Städte ist noch verhältnismäßig sehr jung. Nicht nur das; Musikarchive gibt es, gesehen am Umfang der Gesamtaufgabe deutscher Musikforschung, recht wenige.

Aber die Frage nach städtischen Musikarchiven dürfte es schon wert sein, daß man sich mit ihr einmal beschäftigt. Es ist nicht zu leugnen, daß ein örtliches Musikarchiv, sei es nun als selbständige Einrichtung oder als Anschlußteil an ein bestehendes Archiv, nur vorteilhaft sein kann. Die Sichtung, Ordnung und Verzettelung des vorhandenen Materials, also des Quellenstoffes der Vergangenheit, ist eine der vielseitigen Aufgaben eines Musikarchivs, das man in diesem Falle auch Altarchiv nennen kann. In einen solchen Teil gehört aller Stoff musikalischer Tendenz, der von den ersten Anfängen bis etwa 1800 sich aufbringen läßt, also Urkunden, Musik- und Musikerhandschriften, Drucke u. a. m.

Weit wichtiger jedoch als diese Aufgabe dünkt uns ein Weiteres, wozu ein städtisches Musikarchiv berufen sein sollte. Wir leben in einer Zeit, die gegenüber der Vergangenheit um ein Vielfaches schnellebiger, eiliger und dadurch rastloser ist. Dazu hat die Gegenwart in ihrem musikalischen Geschehen ein Vielfaches gegenüber dem Einstigen. Zukünftiger Musikforschung hier den Weg bereiten zu helfen und zu sichern, muß eine geradezu ideale Aufgabe sein. Was könnte solche Aufgabe besser erfüllen als ein Musikarchiv? Nur in kurzen Umrissen mag hier angedeutet sein, wie umfangreich und wie wichtig dadurch dieses Gebiet ist. Daß aufkommendes Urkunden- und Aktenmaterial aus städtischer Musikpflege und Förderung selbstredend in ein städtisches Musikarchiv gehört, steht außer Frage. Es gilt aber mehr zu tun als dies. Die Zahl der Konzerte, Opern- und Operettenaufführungen ist gewiß sehr zahlreich. Die Sammlung der Vortragsfolgen, der Besetzungen und Aufführungsverzeichnisse in Oper und Operette kann nur fördernd sein. Was an Programmschriften, Vereinszeitschriften, Festschriften und sonstigen Darstellungen über das Musikleben einer Stadt erscheint, ist natürlich nicht zu vergessen. Wer einigermaßen das Musikleben einer Stadt überblicken kann, weiß, wie zahlreich Ereignisse und Gestalten hier sind. Der Anteil der Presse (Zeitschriften und Tagespresse) darf ebenfalls nicht übersehen werden. Die Tagespresse einer Stadt ist ein wichtiger Faktor für ihre Musikgeschichte. Nur der Fachmann weiß, daß z. B. das Repertoire des Theaters, hier der Oper, zu Beginn des 19. Jahrhunderts sehr oft fast nur

aus der Tagespresse festzustellen ist. Die Tagespresse ist auch musikalisch der Spiegel des Geschehens in einer Stadt, und so wird ihrer Arbeit, der Musikbetrachtung, der Berichterstattung über sonstige Geschehnisse musikalischen Charakters, also etwa biographischer Mitteilungen, geschichtlicher Darstellungen, bildlicher Wiedergaben, besondere Aufmerksamkeit zu widmen sein. Die Frage nach dem Bilde gehört gleichfalls in den Aufgabenkreis eines Musikarchivs. Es läßt sich hier unschwer eine Sondergruppe schaffen, die mehrere Teilgruppen umfassen kann, wie etwa eine Sammlung der Musikerporträts, der Bühnenbilder sowie sonstiger bildlicher Darstellungen musikalischer Art. Schließlich, wenn man will, läßt sich in solchen Kreis auch der Musikinstrumentenbau einer Stadt einbeziehen. Es wird, wie überhaupt im Falle eines Musikarchivs, sehr oft die Frage nach der damit betrauten Persönlichkeit sein, ob sich eine solche Einrichtung möglichst vollkommen und erfolgreich aufbauen läßt.

Noch manches ließe sich zum Thema selbst sagen. Verzichten wir hier darauf, Einzelheiten einer Organisation, die in vielen Fällen ja doch den örtlichen Eigenarten angeglichen werden müßte, zu erörtern. Entscheidend kann ein Aufbauplan ja doch nur im Rahmen einer größeren Darstellung gegeben werden[1]. Aber stellen wir wenigstens noch zur Erörterung, ob die Einrichtung und die Durchführung eines Musikarchivs nicht mit zu großen Kosten verbunden ist. Die Kostenfrage dürfte ja nicht zuletzt entscheidend sein. Zunächst fragt sich natürlich, ob in diesem oder jenem Fall eine bereits im Archivdienst tätige Persönlichkeit die Betreuung eines Musikarchivs übernimmt oder ob, was in den meisten Fällen wohl das bessere sein dürfte, nicht eine besondere Persönlichkeit mit solcher Aufgabe betraut wird, deren fachliches Können und Wissen Gewähr für eine einwandfreie Arbeit bietet. Entsprechend der Wahl ergibt sich auch, wie hoch sich die Personalkosten stellen werden. Was die sonstigen Kosten — außer denen für Verwaltung und Unterhaltung — betrifft, so dürfte es in den meisten Fällen möglich sein, das Archivmaterial kostenlos in die Hand zu bekommen. Die konzertgebenden Stellen werden sicher bereit sein, dem Musikarchiv ihrer Stadt jeweils zwei Exemplare ihrer Vortragsfolgen sowie etwaiger sonstiger Schriften zu überlassen. Bei den Theatern dürften sich in dieser Hinsicht ebenfalls kaum Schwierigkeiten ergeben, und bei den musikalischen Einrichtungen der Stadt selbst bedarf es ja nur einer entsprechenden Anordnung, um etwa die Spielpläne und Besetzungsverzeichnisse der Oper zu erhalten. Und welcher praktische Musiker, Solist, Komponist, Dirigent oder Sänger, Spielleiter, Intendant und Lehrer sollte nicht gewillt sein, dem Musikarchiv seiner Stadt sein Bild, eventuell auch eine oder mehrere seiner Musikhandschriften zu überlassen? Endlich auch die Tagespresse wird sicher gern mit sich reden lassen, um hier die Kostenfrage nicht zu überschneiden. Schon daraus dürfte sich ergeben, daß der Etat eines städtischen Musikarchivs, das selbstredend räumlich an ein bereits vorhandenes Archiv angeschlossen werden kann, sich verhältnismäßig niedrig halten läßt.

Wenn man bedenkt, in welchem Umfang eine Stadt hier dem Wissen und der Forschung über ihr Musikleben dienen kann, welche Bausteine für eine umfassende Gesamtgeschichte der deutschen Musik zusammengetragen werden können, dann sollte man doch der Ansicht sein, daß in absehbarer Zeit keine größere deutsche Stadt mehr ohne ein Musikarchiv ist. Das hier Gesagte möge als Anregung dienen und eine erfolgreiche Aussprache herbeiführen.

[1] Der Verfasser hat die Absicht, anschließend an das Ergebnis einer sich hoffentlich ergebenden Aussprache das Thema umfassend in Organisation und Aufbau zu behandeln und ist für Anregungen und Vorschläge dankbar.

Beethoven-Wohnungen

Von Willy Brix, Berlin

Durch die Presse ging kürzlich eine Notiz, daß der Gauleiter und Landeshauptmann von Niederdonau, Dr. Jury, unlängst eine Verfügung erlassen hat, nach der Beethovens Wohnung auf der Mölkerbastei in Wiens erstem Bezirk fernerhin nicht mehr an Fremde vermietet werden darf. Die Wohnung soll vielmehr in eine Stätte der Weihe umgewandelt werden.

Jeder Musiker wird diese kleine Notiz mit einem befreienden Aufatmen begrüßen. Nicht nur, daß der Führer die Heimat deutscher Tondichter wieder wahrhaft deutsches Land werden ließ, auch in den scheinbar nebensächlichen Dingen vollzieht sich nunmehr dadurch zwangsläufig eine Wandlung zum Würdigen, die man vor kurzem nicht einmal erhoffen durfte, die aber dennoch unbedingt nötig ist.

Wie unwürdig man bisher die Wohn- und Arbeits-

stätten unseres Tonheros behandelte, ersah ich u. a. schaudernd gelegentlich eines Nachmittagsausfluges, den ich vor etlichen Jahren einmal von Wien aus nach Baden unternahm. Wie immer lockten damals in Wien überall die bunten Plakate: Kommt baden nach Baden. An einem schönen Sommernachmittag folgte ich dieser Einladung. Allerdings nicht, um die Schwefelquellen des wundervoll in der Nähe Wiens gelegenen kleinen Badeortes Baden kennenzulernen, sondern um die uns Musikern und Musikfreunden heiligen Wohnstätten Beethovens in diesem Orte zu besichtigen. Die bequeme Fahrt in der Elektrischen brachte mich verhältnismäßig schnell aus dem Herzen Wiens an das Ziel meiner Wünsche. Leider merkte ich, als ich in Baden angekommen war, daß ich in Wien meinen Stadtplan hatte liegenlassen, in dem die Adressen der Badener Wohnungen Beethovens verzeichnet waren. Doch schlenderte ich wohlgemut drauflos und zweifelte nicht, jene Adressen auch ohne Stadtführer durch Nachfragen leicht feststellen zu können. Ich merkte bald, daß ich mich auf jener Straße befand, die in das landschaftlich wundervoll gelegene Helenental führt. Jenem Tal, das unser Meister dereinst so und so oft durchstreifte.

Eine ebenso fesche wie geweckte Verkäuferin in einer Ansichtskartenhalle gleich links am Wege wußte mir von einigen Gefragten über die erforderlichen Adressen die beste Auskunft zu geben: „Freilich", meinte sie freundlich und zuvorkommend zugleich, „die Hauptwohnung Beethovens hier in Baden war wohl die in der Rathausgasse Nummer zehn beim Bäckermeister Zinober. Und wenn's den Herrn weiter interessiert, so ist als eine andere Adresse noch die in der Frauengasse im Magdalenenhof zu nennen."

Dankend machte ich mich nunmehr auf die Suche. Meine Erwartungen waren sicherlich nicht allzu hochgespannt. Wußte ich doch, daß Beethoven immer ein unruhiger Gast war, der in Wien und Umgegend wohl so an die fünfzig Wohnungen bewohnte. Der stete Wechsel seiner Wohnung lag durchaus in der Natur des Meisters. Launenhaft oft wechselte Beethoven seine Wohnungen, so daß es selbst Beethovens nächsten Freunden oft erst nach mühevollen Fragen möglich war, seinen neuesten Aufenthalt zu erfahren.

Das alles ging mir durch den Kopf, bis ich vor dem unscheinbaren Badener Häuschen Rathausgasse Nr. 10 stand. Leopold Zinober war über dem kleinen, lecker dreinschauenden Bäckerladen zu lesen. Daneben stand aber noch etwas anderes mit schon nicht mehr goldenen Lettern auf eine quadratische Steintafel gesetzt: In diesem Hause wohnte Ludwig van Beethoven in den Sommermonaten der Jahre 1821, 1822, 1823, und im letzten Jahre entwarf er hier den größten Teil seiner 9. Sinfonie. Gewidmet von dem Männergesangverein Baden. —

Nachdem ich mir das kleine, sechs Fenster Straßenfront umfassende Häuschen von außen lange und sinnend betrachtet hatte, gedachte ich endlich das Innere des Hauses zu besichtigen in der Hoffnung, daß man es jedem Gast bereitwilligst und mit ehrfurchtsvollem Stolze zeigen würde. Um so größer war die Enttäuschung: Nachdem ich nämlich die kleine Haustür aufgedrückt hatte und das altmodische Glöckchen dabei ertönte, erschien eilfertig ein Bäckerlehrling, bedeckt mit der charakteristischen weißen Haube seines Standes. Freundlich fragte er nach dem Begehr. Ob man nicht einmal das Beethoven-Zimmer des Hauses besichtigen dürfe, bat ich bescheiden. „Einen Augenblick mal", erwiderte er, „ich werde schnell den Meister fragen." Nach diesen Worten verschwand er, um nach kurzer Pause wiederzukommen. Aber nur, um mir mit Bedauern zu melden, daß mein Wunsch leider unerfüllbar sei, da das Zimmer gerade vermietet und bewohnt wäre. Nach dieser vernichtenden Mitteilung blieb mir weiter nichts zu tun übrig, als die Haustür unverrichtetersache wieder von draußen zuzumachen.

Bedrückt und ernüchtert machte ich mich sodann auf die Suche nach der zweiten Adresse, nach dem Magdalenenhofhause, Frauengasse 10. Im stillen hoffte ich, daß ich hier mehr Glück mit der Besichtigung haben würde. Und in der Tat, ich hatte es. Nachdem ich auch hier wieder das Haus in seinem stillen Winkel von außen betrachtet hatte, stellte ich fest, daß hier im Hause eine Frau Leopoldine Scherrer einen ehrsamen kleinen Handel mit Obst- und Konditoreiwaren betreibt. Auch hier hängt eine Beethoven-Gedenktafel am Hause. Aber die Inschrift ist verblaßt und kaum noch lesbar. Dann jedoch entdeckte ich ein kleines Pappschild an der Haustür: Möbliertes Zimmer mit zwei Betten zu vermieten. Durch die bereits gemachte Erfahrung gewitzigt, dachte ich bei mir: Halt, sollte das Zimmer etwa... Ich ging zur Hausmeisterin und sagte zu ihr: „Liebe Frau, ist das zu vermietende Zimmer dieses Hauses etwa das Zimmer, in dem damals ein gewisser Komponist Beethoven gewohnt und gearbeitet hat? „Ja", sagte sie eilfertig, „wenn's der Herr einmal anschauen möchte? Es kostet sechs Schilling pro Tag mit Bedienung. Außerdem ist da die Abgabe von vierzig Groschen pro Tag. Das Frühstück mit Gebäck kostet siebzig Groschen. Warten Sie bitte, ich führe Sie gleich hinauf." Und schon nahm sie auch die Schlüssel. Wir gingen über den typisch

traulichen Altwiener Hof in das angrenzende Gebäude. Dann gings eine alte, ausgetretene Holztreppe hinauf. Bald standen wir auf dem einzigen Podest dieser kleinen Treppe. Nun schloß meine Begleiterin auch schon die Tür auf: „Und hier ist das zu vermietende Zimmer, in dem Beethoven damals wohnte. Das Haus und das Zimmer — es ist alles noch so geblieben wie zu seiner Zeit. Nur die Einrichtung natürlich, die ist anders geworden." Aber das sah man auch auf den ersten Blick: Ein übliches zweibettiges Vermietungszimmer. Sonst nichts. Und dennoch: diese heilige Weihe des Ortes, ein unbeschreibliches Etwas im Gefühl, daß man hätte seine Schuhe ausziehen mögen... Die gleichen Wände, das gleiche Fenster... Unwillkürlich blickte man hinaus, in einen kleinen Hausgarten hinein, in dem ein wundervolles Blumenbeet die Aufmerksamkeit auf sich zog... „Ja", sagte die Hausmeisterin stolz, „das Beet ist die Lieblingsarbeit meines Mannes!" „Wirklich wundervoll", entgegnete ich, „wirklich wundervoll... Über das Zimmer sage ich Ihnen in den nächsten Tagen Bescheid." Nein und tausendmal nein. Ich für meine Person könnte in einem solchen weihevollen Raum nicht wohnen, liebe Hausmeisterin.

Aus dem Sommernachmittag war mittlerweile schon ein Sommerabend geworden, als ich noch eine, die letzte Badener Wohnadresse Beethovens entdeckte, und zwar in der Antongasse Nr. 4. An diesem Hause verkündete die Gedenktafel: „Hier in diesem Hause schuf Beethoven die Musik zur Weihe des Hauses." Weiter konnte ich aber nichts mehr erfahren, denn alle Türen waren bereits verschlossen, die Haustür sowohl als auch die Tür zur Heilquell-Apotheke von Franz Xaver Fischer und die zum Elektro- und Radiohaus von Joseph Brandstetter.

Vielleicht auch war es gut so. Nach den Erfahrungen des Nachmittags verspürte ich für weitere Besichtigungen auch keine rechte Lust mehr. Noch ein Beethoven-Zimmer um sechs Schilling pro Tag hätte ich kaum ertragen.

Nachweisbar sind die Nachmieter dieser Beethoven-Wohnungen oft Juden und Judengenossen gewesen. So auch in jener Beethoven-Wohnung auf der Wiener Mölkerbastei, in „der sich bis zum März vorigen Jahres mit Bewilligung der offiziellen Stellen des Schuschnigg-Systems eine polnische Judenfamilie breitmachte".

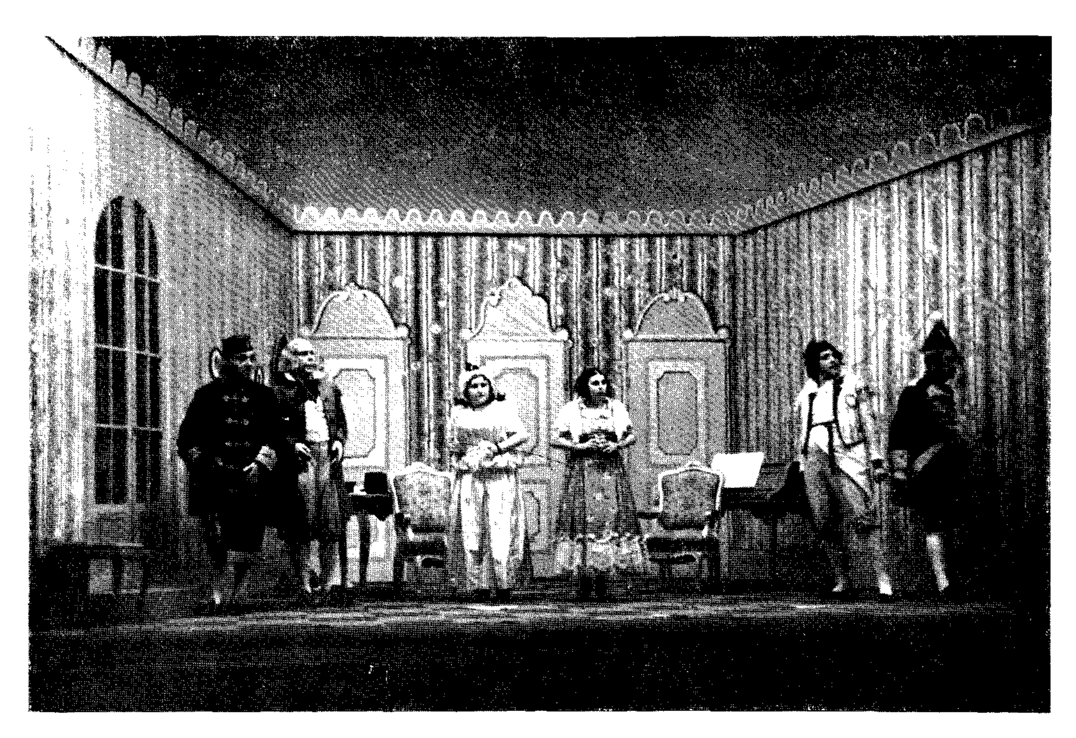
Jetzt geht man ernstlich daran, die Juden und andere pietätlose Leute aus unseren Tempeln zu treiben. Und darum, vielen, vielen Dank für die erste Bemühung, Herr Dr. Jury.

Bach, der „Mystiker"

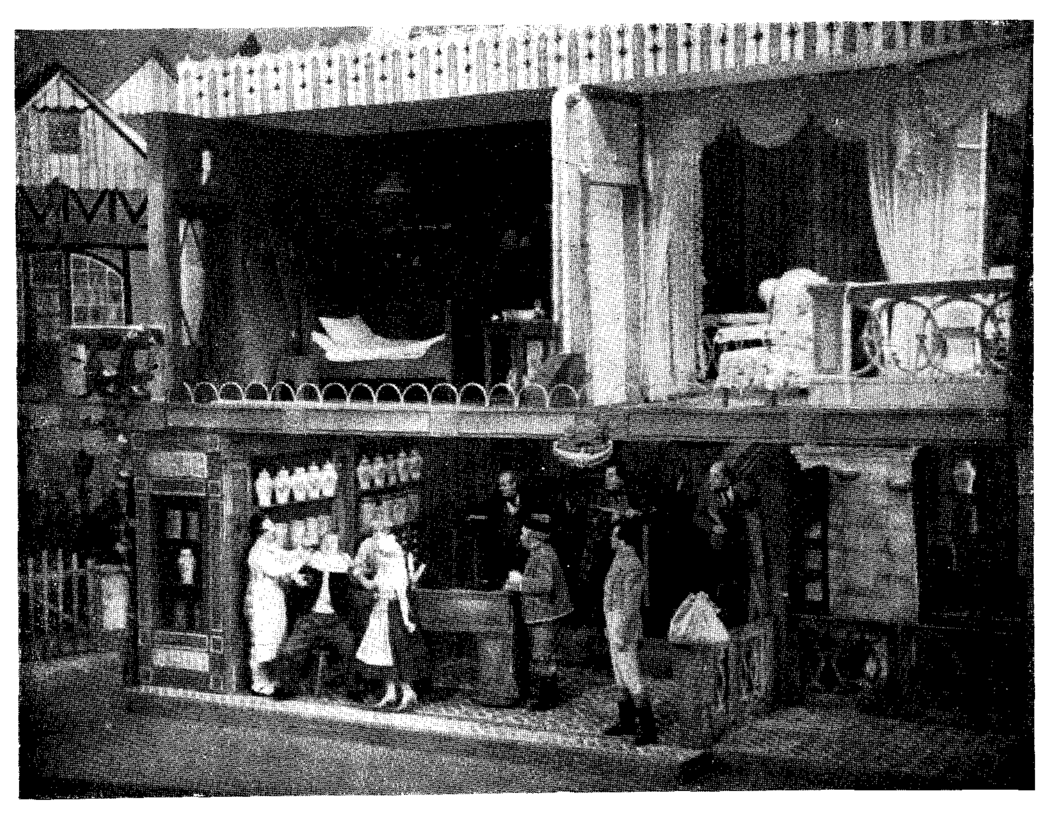
Ein Beitrag zur Frage der Vertonung biblischer Texte

Von Karl Ziebler, Rüthen

Von Johann Sebastian Bach sagt sein ausgezeichneter Biograph Philipp Spitta, sein ganzes Wesen habe auf einer Frömmigkeit geruht, die nicht in inneren Kämpfen errungen, sondern angeboren und natürlich gewesen sei, und seinen Glauben habe er, von Zweifeln unberührt, von seinen Vätern schlechthin übernommen (II, 746). Wir werden heute solche Feststellungen, besonders wenn sie sich nur auf allgemeine Eindrücke gründen, mit Sicherheit nicht mehr treffen. Wir haben vielmehr Grund zu der Annahme, daß dem Deutschen von Geblüt eine religiöse Gläubigkeit dieser von Konflikten unbeschwerten Art nicht gegeben ist; denn fertige Glaubenssetzungen und Gotteslehren hat er von je mit Skepsis angenommen, obschon es ihn wie keinen danach verlangt hat, nach einer Allmacht zu forschen und einen Gott zu schauen. Zur Frömmigkeit gehört die Ruhe des kontemplativen Betrachters. Den Deutschen aber treibt innere Unruhe, die suchende Qual eines von verschiedenen „Qualitäten" bewegten Inneren. Immer mußte er sich darum erst in schwerem Ringen zur Klarheit einer Gottesvorstellung und damit zur Gewißheit einer religiösen Glaubenssetzung durchkämpfen. Kaum je hat er etwas von außen übernommen, das er nicht zugleich wägend und wertend mit dem Inneren in Übereinstimmung gebracht hätte. Sollte das bei Bach anders gewesen sein? Für die kirchliche Gemeinschaft, der er zu seiner Zeit zu dienen meinte, ist er ein zu kostbarer Besitz, als daß sie an diese Frage auch nur rühren lassen könnte. Aber es ist längst zugegeben, daß Bach nicht als „Kirchenkomponist" von einer konfessionellen Gemeinschaft allein in Anspruch genommen werden kann, daß vielmehr seine unermeßliche Geistesfülle die Schranken seines Bekenntnisses weithin überflutet hat, ja daß sich in seinem Werk das schlechthin Deutsche grandios und geläutert für uns und alle Zeiten gültig versinnlicht. Eben darum gilt aber auch für ihn das Lebensgesetz, das uns in fast jedem deutschen Schicksal wiederzukehren scheint.



Bühnenbild aus „Figaros Hochzeit" von der Deutschen Musikbühne
aus dem Jahre 1936 unter der Intendanz von Erich Seidler
(Aufn.: Bildarchiv „Die Musik")



Bühnenbild von der Uraufführung von Julius Weismanns Oper
„Die pfiffige Magd" im Leipziger Neuen Theater
Bühnenbild: Max Elten Foto: Lehmann-Tovote

Zur Erstaufführung in der Berliner Staatsoper



Bühnenbildentwurf von Prof. Emil Preetorius zu „Friedenstag" v. Richard Strauß

Aus „Blätter der Berliner Staatsoper"

Gewiß deutet keine Nachricht über ihn oder von ihm selbst darauf hin, daß Bach zu irgendeiner Zeit seines Lebens mit tieferen Zweifeln religiöser Art gerungen hat; hätte ihre Verlautbarung doch zugleich eine Lösung der Bindungen an die Sippe bedeutet, mit denen gerade in der Familie Bach der einzelne stand und fiel. Daß er aber unablässig, von jungen Jahren an bis ins Alter, den Gründen seines Glaubens nachgeforscht hat, ist erwiesen. In seiner Hinterlassenschaft fand sich eine beträchtliche Menge theologischer Schriften nicht nur erbaulichen, sondern vor allem weltanschaulichen Inhaltes, Werke von orthodoxen Eiferern und pietistischen Seelenhirten, Streitschriften von mancherlei Art über Fragen des Glaubens und der Lebensführung, sogar das Buch des Hamburger Pastors Johann Müller „Judaismus oder Jüdenthumb, Bericht von des jüdischen Volkes Blindheit und Verstockung" (1644), das über das verderbliche Treiben der Juden aufklärte. Nun wird sicherlich niemand solcherlei Bücher lesen, dem die überlieferten Glaubenssätze Selbstverständlichkeiten sind, an denen nicht zu rütteln ist. Vielmehr kann daraus geschlossen werden, daß auch Bach von der Unruhe eines Suchens getrieben wurde nach einer aus den eigenen Wesenskräften zu findenden Antwort auf die sich ihm gleichsam von selbst aufdrängende Fragwürdigkeit der fertigen kirchlichen Dogmen. Es liegt darin mehr als ein dem Leben nur zuschauendes Streben nach Selbsterkenntnis, es ist ein Suchen nach Gewißheit über das Wesen der konventions- und dogmenfreien Existenz des Ich. Bei anderen Naturen hat der Gegensatz zwischen den gewonnenen Erkenntnissen und der vorgefundenen geschichtlichen Ordnung zum Entscheidungskampf um Selbstbehauptung und Befreiung von geistiger Vormundschaft geführt; Ehrbewußtsein und leidenschaftlicher Wahrheitsdrang hat sie zu „Ketzern" werden lassen, und so riefen Meister Eckehart und Jakob Böhme, um nur zwei von den vielen zu nennen, das hinaus, was ihnen ihrem Wesen gemäß gewiß geworden war, und stießen mit dem kritischen Dogmatismus der Kirche zusammen. Bach hat kein ketzerisches Wort verlauten lassen, aber unser Empfinden müßte trügen, wenn nicht auch er in ihre Gemeinschaft gehörte.

Er war in diesem Sinne keine ketzerische Natur; und doch liegt ein Zeugnis von einem unverkennbaren Ringen um grundlegende religiöse Dinge vor, das für uns heute deswegen doppelt bedeutsam ist, weil es denselben Zwiespalt erkennen läßt, der durch die Kritik Rosenbergs am konfessionellen Dogmatismus in aller Klarheit zum Vorschein gekommen ist. Es ist, wie bekannt, kurz dieser: auf der einen Seite das erblich erworbene oder durch artfremde Erziehung suggerierte Bewußtsein angeborener Sündhaftigkeit, das den als Persönlichkeit zerbrochenen Menschen erzeugt, der sich daher in ein „irdisches Jammertal" ausgestoßen glaubt und sich einer „Erlösung" durch von außen herzutretenden zauberhaften Gnadenakt für bedürftig hält; auf der anderen Seite die Gewißheit der Vollendbarkeit aus dem eigenen Selbst, ungebrochen als Persönlichkeit, jeder „Erlösung" spottend, weil von Anfang an geheiligt als „Kind Gottes" und darum in seinem höheren Sein unauslöschlich. Sicher ist es erst unserer Zeit vorbehalten geblieben, diese Gegensätzlichkeit dank unserer Erkenntnisse aus der Rassenlehre in allen ihren Folgerungen zu Ende zu denken. Aber auch Bach hat sie wohl mit Deutlichkeit erkannt und sich mit ihr, da sie an die Grundlagen seines Glaubens rührte, mit tiefem Ernst auseinandergesetzt. Das Ergebnis findet sich, wie das für ihn als schöpferischen Künstler natürlich war, in einem bedeutenden Werk seiner ersten Meisterjahre niedergelegt: in dem „Actus tragicus" (Kantate. 106).

Bach stand damals im 25. oder 26. Lebensjahre, in einem Alter also, in dem sich die eigentliche Mannesreife vollzieht und sich zumeist die großen Fragen des Lebens auftun, besonders wenn Ereignisse wie Unglück und Tod zur Besinnung mahnen. Ob das Hinscheiden jenes Mannes, für dessen Begräbnis diese Trauermusik geschrieben wurde, solch ein Ereignis war, ist nicht bekannt. Es darf aber vermutet werden, daß jener Greis dem jungen Meister innerlich nahegestanden hat; denn die Musik bezeugt eindringlich, daß Bach von dem Verlust selbst schmerzlich ergriffen war. Äußerlich ist sie gestaltet in der Form der damals üblichen Kirchenkantate, aus einer ineinander übergehenden Folge von Chor- und ariosen Solostücken bestehend und begleitet von zwei Flöten, zwei Gamben und dem Basso continuo. Für unser Thema interessiert das Musikalische nun weniger, es ist der Text, der vor allem unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Wichtig ist die Feststellung, daß Bach selbst ihn aus Bibelsprüchen derart zusammengestellt hat, daß sich aus der Aufeinanderfolge ein zusammenhängender Gedankengang ergab, und daraus eben spricht ein Bekenntnis, mit dem der Meister voraufgegangene Konflikte für sich selbst gelöst und abgeschlossen haben mag.

Nach der einleitenden Sonatina hebt das erste Chorstück an: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, in ihm leben, weben und sind wir, in ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will" (Apostelgesch.

17, 28). Damit ist der ernste Ton des Ganzen schon angeschlagen. In unsere Sprache übersetzt heißt das: von einer höheren Macht ist unser Sein beseelt, ob wir leben oder vergehen, wir können darin nicht gewinnen oder verlieren. Wir lieben dies Sein als unser Leben, weil es aus dem höheren Sein der Allmacht hervorging. Wird es aber darum gleich diesem unauslöschlich sein, oder wird es durch den Tod in ein Nichts zurückgeworfen? Der leblose Körper, wie er hier vor uns liegt, läßt uns so zweifeln. Jetzt ist er eine wesenlose Hülle, und es war doch ein hoher Geist in ihm. Er ist fort, wohin? So sehen wir in dem Tode die schwere Frage nach dem Wesen des Lebens gestellt. Darum mögen wir sie recht prüfen, denn ihre Beantwortung wird zugleich die Antwort aller andern Fragen sein. Und so kommt es denn neu zu Gehör: „Ach Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden" (Ps. 90, 12). Wehe dir, Sterblicher, eine finstere Welt öffnet sich; denn hat nicht „Gott" selbst durch seinen „Propheten" die Antwort gegeben: „Bestelle dein Haus! Denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben!" (Jes. 38, 1). Fürwahr eine Antwort von unmenschlicher Härte. Nicht nur dein körperliches Ich wird vergehen, auch das, was es belebt hat, wird aufhören zu sein, es wird nicht „lebendig bleiben". In deinem Ganzen wirst du ausgelöscht sein im Tode, dein Glaube an eine Unsterblichkeit, die dich vor der übrigen Kreatur ausgezeichnet hätte, ist Trug. Du bist das nichtige Spielzeug in „Jehovas" Hand. Deinen Altervater Adam hat er aus einem Lehmklumpen zurechtgeknetet und ihm, auf daß er als Geschöpf funktioniere, seinen „Odem" eingeblasen. Aber sogleich sündigte er und verfiel darum der Verdammnis des Todes. Und so wird er auch dich, seinen Nachkömmling, in dem auch der Keim der Sünde steckt, in die Vernichtung zurückwerfen, denn der Tod ist der Sünde Sold. Darum bist du „gleich dem Grase auf dem Felde, das spurlos vergeht, wenn der Wind darüberfährt", und je eher wird es dir gleich ihm geschehen, je mehr du ihn durch deine Sünden zur Wut reizst; denn „es macht sein Grimm, daß wir so plötzlich dahinmüssen". Darum mußt du ihn mit Angst verehren, du mußt ihn „fürchten", dem Abstand angemessen, der dich von ihm trennt.

Wie sich mit den unserer Art völlig fremden religiösen Anschauungen des Judentums der grausame vorderasiatische Despotismus in der Auffassung des Todes widerspiegelt, dem hat Bach durch die Textwahl des folgenden Stückes Ausdruck gegeben: „Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!" (Jes. Sir. 14, 18). Wir sehen ihn damit diese Auffassung als dem eigenen Wesen widersprechend ablehnen. Dem entspricht die auffallend feindselige Charakteristik dieser Textworte mit Hilfe musikalischer Mittel, die keinen Zweifel an der Meinung des Meisters aufkommen lassen kann, wie sie ihn denn auch später zur Lektüre des erwähnten „Jüdenthumb" geführt hat. Nun mag vielleicht heute dem Durchschnittshörer ein rechtes Verständnis dieser kompositionstechnisch ausgedrückten außermusikalischen Absicht schwer möglich sein, mit Ausnahme vielleicht des allgemeinen Klangeindrucks der düsteren Schwere und Beklemmung, im wesentlichen hervorgerufen durch die tiefe Tonlage der Singstimmen und den mit Schärfe ausgeprägten Mollcharakter. So sei denn die musikhistorische Erklärung hinzugefügt, daß Bach bestimmte Stilmerkmale der altklassischen Polyphonie, im Gegensatz zu der hochbarocken Schreibweise seiner Zeit, zur Erregung bestimmter außermusikalischer Vorstellung in Zusammenhang mit der Verdeutlichung des zugrunde liegenden Textwortes verwandte. Solch ein Fall liegt hier vor. Der dreistimmige Chor, der die alttestamentlichen Worte vorträgt, weist Stilmomente der altpolyphonen Schreibweise auf, u. a. strenge Imitation, kanonartige Arbeit besonder zu Beginn der einzelnen Phrasen, skalische Bewegung, Synkopierung der Singstimmen, Engführungen, Fortlassen der „modern" wirkenden freien Instrumentalstimmen, d. h. Anwendung des älteren A-cappella-Prinzips usw. Der damalige Hörer hatte bei Anwendung dieser Stilmittel wegen ihres Mangels an Affektausdruck nicht nur den gefühlsmäßigen Eindruck des Strengen, Harten, Starren, Unerbittlichen, sondern er verknüpfte darüber hinaus mit ihnen die Vorstellung des „Alten", Entseelt-Überlebten, ja Fremdartigen. Dafür aus dieser Zeit nur ein Beleg statt vieler: es sind „die Stücke der Alten steif, mager und ohne Geist und Leben, daß man sich nicht wenig wundern muß, wie es gekommen, daß unsere ehrlichen Alten einen so schlechten Witz in ihren musikalischen Arbeiten gezeiget haben..." (J. A. Scheibe, Der crit. Musicus, 1738). Diese nur ihrer Zeit verständliche Symbolisierungsweise wird heute freilich nicht mehr auf unmittelbare Wirkung rechnen können. Ihre Absicht aber ist nicht zweifelhaft, daß sie nämlich eine Charakteristik jener brutalen und zerstörerischen Welt des Judentums darstellt.

Doch hätte dies allein noch keine befriedigende Kunstwirkung ausgelöst. So wird, kaum daß das düstere und beklemmende Bild vorüber ist, plötzlich das Tor gleichsam zur Region des Lichtes aufgestoßen. Denn wie im Schein einer Gloriole

über dunklem Feld erhebt sich der jubelnde Gesang der Sopranstimme mit den unablässig wiederholten Worten „Ja, komm, Herr Jesu", und alsbald tritt, wortlos, nur von den Instrumenten vorgetragen, ein Choral hinzu. Der Kontrast gegenüber dem Voraufgegangenen kann nicht schneidender sein. Der erste Eindruck ist der einer strahlenden Helligkeit nach der immer schwerer und dichter gewordenen Dunkelheit vorher. In mehrfacher Wiederholung dieser Kontrastierung von dunklem und hellem symbolischen Tonbilde geht das Stück zu Ende, bis am Schluß die tiefen Stimmen mit ihrem finsteren Sterbefluch murmelnd verhauchen und der Sopran siegesbewußt das letzte Wort behält. Was kann die Textstelle „Ja, komm, Herr Jesu" bedeuten? Sie stammt aus dem Schlußkapitel der sogenannten „Offenbarung Johannis" (22, 20) und hängt zusammen mit der von diesem Apostel ausgemalten „Wiederkunft Christi", überhaupt mit der zusammenfassenden Deutung der „Wege Gottes" von der „Erschaffung der Welt" bis zum „Jüngsten Tage", d. h. mit der „Erlösung der Gemeinde Christi" und dem anschließenden „Gericht" über ihre Feinde. So sind die Christus in den Mund gelegten Schlußworte zu verstehen, mit denen die ganze Darstellung abschließt: „Siehe, ich komme bald. Und wer es hört, der spreche: komm!" usw. „Ja, ich komme bald ... Ja, komm, Herr Jesu!" Sie weisen hin auf die kirchlich-dogmatische Vorstellung des sogenannten „Heilsplanes", gäben also in dieser Bedeutung als Gegensatz zur Charakteristik des „alten Bundes" keinen Sinn. Daß Bach diese Textstelle dennoch auswählte, kann darum nur in der Absicht geschehen sein, mit ihr etwas gänzlich anderes zum Ausdruck zu bringen, als sie an sich zu bedeuten hat. Denn die negative Charakteristik des „alten Bundes", d. i. der jüdischen Glaubenswelt, erforderte eine Fortführung nach der positiven Seite in Form des Gegensatzes bzw. in der damals noch üblichen mittelalterlichen Darstellungsart von These und Antithese, konnte doch die bloße Negation der These noch nicht das Bekenntnis sein, das da als das eigentlich Beherrschende zum Vorschein kommen sollte. Anderseits bejahte die Kirche das Gesetz des alten Bundes als geheiligtes Dogma, und jeder Versuch, es durch negative Charakteristik oder gar durch eine Antithese zu entwerten, mußte zum Konflikt mit ihrer Lehre führen. Als sich der junge Bach dagegen dennoch auflehnte, kann es nur im Schwung einer mächtig gewordenen Überzeugung geschehen sein. Er wollte bekennen, daß er das Bewußtsein einer rettungslosen Gottesferne überwunden und sich zur Gewißheit der gottunmittelbaren Kindschaft — wie es Meister Eckehart nannte — durchgerungen habe. Daß Jesus komme, heißt darum nichts anderes, als daß das Ich, das aus Gott stamme, unablässig zu seinem Ursrung zurückverlange, ohne aber der Vermittlung einer dritten Macht zu bedürfen. Der Gegensatz zum kritischen Dogmatismus der Kirche liegt zutage. Jakob Böhme glaubte, „des ewigen, ungeschaffenen und unendlichen Gottes Bild, Wesen und Kind" und aus „Gottes Wesen" geschaffen zu sein, in welchem Gott „sein Wesen und Eigentum" habe, das keine Erlösung brauche, um von dem „himmlischen Vater" gerechtfertigt zu sein, und mußte es erleben, daß dieser Glaube von der Orthodoxie als Irrlehre und „Schusterdreck" verdammt wurde. Und Meister Eckehart starb als ein von der Kirche Verfolgter, weil er bekannt hatte, daß Gottes Wesen auch das seinige sei; denn weil des Menschen Leben aus Gott stamme, müsse auch ihm zu eigen sein, was Gott selber sei. Bach mag damals nur deswegen von Nachstellungen verschont geblieben sein, weil man das hinter tiefsinnigen musikalischen Symbolismen versteckte Bekenntnis übersehen oder mißgedeutet hat. Denn wirklich ist das „Ja, komm, Herr Jesu" das Sinnbild des Eckehartschen „Auftriebes", der den Menschen über alle Engel erhebe: „da bin ich erhaben über alle Kreatur, bin weder Gott, noch Kreatur, da bin ich, was ich war, da nehme ich nicht ab noch zu."

Was die Deutung dieser Symbolik noch an Zweifeln über Bachs Absichten übrigläßt, löst die Erklärung des nachfolgenden Baßsolos über die Worte „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein". Diese Bibelstelle (Luc. 23, 43) hat den Gottesgelehrten viel Kopfzerbrechen gemacht, weil sie mit der jüdisch-paulinischen Lehre von der „Auferstehung des Fleisches" am sogenannten „Jüngsten Tage", d. h. mit dem Glauben vom Ausgelöschtsein im Tode bis zur „Wiedererweckung" durch den bekannten Zauberakt, nur schlecht in Übereinstimmung gebracht werden konnte. Bachs Textwahl ergibt sich daher folgerichtig nur aus der Deutung des Vorigen, im Verein mit dem kurz vorangestellten Altarioso „In deine Hände befehle ich meinen Geist", das, dem Sterbenden in den Mund gelegt, gleichsam durch das erwähnte Christuswort beantwortet zu werden scheint. Des „Menschen Sohn" befahl seinen „Geist" in die Hände des Allmächtigen, ebenso darf das verlöschende Ich die Rückkehr zu seinem göttlichen Ursprung erhoffen. Denn Gott hat, wie Meister Eckehart erklärte, das Werk seiner Geburt in der Seele gewirkt, und diese Geburt ist der „Sohn". So will Bach sagen, Gott selbst habe der Seele die Vereinigung mit

sich „im Paradiese" verheißen, um sie, nach dem Worte Eckeharts, in ein Licht zu versetzen, das er selber sei, und sie unmittelbar dahin zurückkehren zu lassen, woher sie gekommen, bevor sie Mensch geworden, das „Fünklein", das Gott nicht wieder auslöschen kann, wollte er sich sonst nicht selber auslöschen.

Indem Bach tonsymbolisch die Solostimme als Vertreterin der „Seele" dem Chor als dem Sinnbild des kollektivistischen mosaischen Gesetzes gegenüberstellte, bezeugte er damit zugleich einen auf seinen Wesensgrund beschränkten Individualismus. Besonders die Sopranstimme mit ihrem „Ja, komm..." bringt dieses unverkennbar zum Ausdruck. Es ist nun aber zur Abrundung des ganzen Bekenntnisses die Feststellung von entscheidender Wichtigkeit, wie gerade zu dieser Singstimme sogleich nach ihrem Erscheinen jedesmal eine Zeile des erwähnten Chorals auftritt und in den gedanklichen Zusammenhang eine neue Vorstellung hineinbringt, die nämlich des Verhältnisses des Individuellen zur Gemeinschaft. Als Tribut an die Zeit ist zu werten, daß der Choral hier zunächst als Sinnbild der kirchlichen Gemeinschaft gedacht ist. Wir haben aber als sicher anzunehmen, daß sie dem Meister — wie auch Luther und Hutten — als mit der völkischen identisch gegolten hat. Indem sich die Einzelstimme am vielstimmigen Choralsatz stützt und aufrichtet, von dorther gewissermaßen ihren musikalischen Halt gewinnt, wird darauf hingewiesen, daß ebenso die aus dem Ich bewußt gewordene „Kindschaft Gottes" erst innerhalb der Gemeinschaft des Volkes eigentlich zu ihrer Erfüllung komme. Hier zeigt sich, daß nicht kontemplative Selbsterkenntnis die Triebkraft des ganzen Suchens war, sondern der Wille zur Selbsteinordnung nicht nur in die Ichwelt mit ihrem metaphysischen Ursprung, sondern ebenso in die gleichfalls urgeschöpfte Existenz des Volkes. Denn „Gott hat nicht", wie Eckehart sagt, „diesen oder jenen Menschen an sich genommen", vielmehr ist gewiß, daß „Ihr alle", und damit redet er seine Deutschen an, „nach der ewigen Geburt eins seid"; denn je gemeinsamer unser Leben sei, desto edler sei es, da es da erst seiner höheren Bestimmung entspreche.

So mag denn auch J. S. Bach, mit dem gleichen Recht wie Meister Eckehart, ein „Mystiker" genannt werden. Bekanntlich hat man ihn oft schon als solchen bezeichnet, aber darunter statt eines die letzten Dinge in Klarheit schauenden Geisteshelden deutschen Geblütes einen in tatenlose Verzückung gefallenen Gottgenießer verstanden. Gerade das „Ja, komm, Herr Jesu" könnte Anlaß geben zu dem Versuch, diesem Meister ein sich in alle Unendlichkeit verlierendes transzendentales Streben anzudichten, das ihn, wie Spitta sagt, „so gerne bei der Vernichtung des Erdenlebens durch den Tod und den Wonnen einer himmlischen Seligkeit verweilen läßt", um „wenigstens auf Augenblicke das Gefühl des völligen und durch nichts vermittelten Einsseins mit Gott zu genießen" (!). Bachs Musik sei gleichsam das Gegenbild jenes Sehnens nach Auflösung des „Diesseitigen", nach Vernichtung des Erdenlebens, jener Weltverneinung und jenes Harrens auf ein herrliches Reich Christi, wie es in der Lehre der Spenerianer so besonders deutlich zum Vorschein komme. Solche Weltverneinung wäre aber auch eine Verneinung alles dessen, was ihr angehört, so auch der Kunst, und hätte, wenn sie zuträfe, auch bei Bach zu einer allmählichen Auflösung aller kunstmäßigen Erscheinungsformen führen müssen, so daß die Musik schließlich nur noch als pietistisches Erbauungslied ein kümmerliches Dasein gefristet hätte. In Bachs Tonwerken aber spricht sich keine Weltverneinung, geschweige denn eine gesteigerte Weltflüchtigkeit aus. Vielmehr bezeugen sich in ihr stärkste Einbrüche des Transzendentalen in das Körperhaft-Sinnliche, eine mit allen Gewalten der Leidenschaft schüttelnde Fesselung des „Logos" (wenn dieser Ausdruck nicht mißverstanden wird) an die Welt der Erscheinung. Darum ist das „Komm, Herr Jesu" als Kunstwerk nichts als willenhaftes Herbeizwingen des Metaphysischen in die ihm zugemessene Körperlichkeit, seine Verkettung mit dem Gegenwärtigen. Gerade dies, das bei seinem Einströmen in das Sinnliche fortgesetzt aber seine metaphysische Herkunft erkennen läßt, ist es, was Goethe mit tiefem Blick als ein „sich Unterhalten der ewigen Harmonien mit sich selbst" bezeichnete.

Mag vieles an Bachs Werk, von den bekannten Schwülstigkeiten und Geschmacklosigkeiten seiner Textverfertiger ganz abgesehen, für uns schwer eingängig geworden sein: wir müssen uns unablässig um ihn bemühen; denn an dem Grad, in dem er auch uns lebendig ist, haben wir ein Maß unseres eigenen Wertes. Daher gerade gilt es, an seinem Bild die Züge zu tilgen, die ihm nach dem, was er uns als Ungeteilter, Ganzer bedeutet, nicht eigen sein können!

Ist Mozart von Salieri vergiftet worden?

Neues Material zu einer alten Frage

Von Walther Nohl, Berlin

Diese Frage klingt sonderbar und abenteuerlich, und doch hat sie lange Zeit die Musikwelt und besonders in Wien die Öffentlichkeit beschäftigt. — Antonio Salieri war 1750 in Legnano bei Mailand geboren; er starb 1825 in Wien. In Venedig und Wien wurde er in der Musik ausgebildet. Gleich seine erste Oper fand Beifall. Auch von seinen weiteren Werken wurden viele gut aufgenommen. Da er einsah, daß Glucks Ruhm den seinen überstrahlte, wurde er sein Schüler, erlernte seinen Stil und schrieb in seinem Auftrag die Oper „Die Danaiden", die sogar unter Glucks Namen in Versailles zur Aufführung kam. Später stellte Gluck selbst die Sache klar und bezeichnete Salieri als den Komponisten. Dieser kehrte ruhmgekrönt nach Wien zurück, wo er Hofkapellmeister wurde. Die bedeutendsten seiner folgenden Opern: „Armida", „Semiramis", „Falstaff", zeichneten sich durch flüssige, schlichte Melodien und sicheren Tonsatz aus; an Tiefe standen sie hinter denen Glucks und Mozarts zurück. — Man hielt Salieri — vielleicht nicht mit Unrecht — für einen Intriganten, der es besonders verstand, bei dem Kaiser Beachtung und Bevorzugung zu finden. Mozart soll 1781 einmal verdrießlich ausgerufen haben: „Bei dem Kaiser ist nichts als Salieri!"

Des Hofkapellmeisters geschmackvolle, von Eifer erfüllte und erfahrene Leitung machte das Orchester zu einem vorzüglichen; die Aufführungen waren ausgezeichnet und schufen volle Häuser. 1808 galt er für den berühmtesten aller Opernkomponisten. —

Beethoven war — wie Franz Schubert, Johann Nepomuk Hummel u. a. — Salieris Schüler. Bald nach seiner Ankunft in Wien begann Beethoven seinen Unterricht bei dem italienischen Meister. Dieser erteilte unbemittelten begabten Musikern unentgeltlichen Unterricht in der Gesangskomposition. Ohne an bestimmte regelmäßige Lektionen gebunden zu sein, brachte Beethoven hin und wieder italienische Gesangswerke zu ihm. Salieri verbesserte sie in bezug auf richtigen Ausdruck der Worte, Sangbarkeit und Vortrag; darin war er Meister. Er war auch ein sorgfältiger und geschickter Lehrer. Freilich fehlte es nicht an Zusammenstößen zwischen dem kleinen lebhaften Italiener mit den funkelnden schwarzen Augen und dem leidenschaftlichen Feuerkopf Beethoven, der sich nur widerwillig dem ungewohnten Zwang fügte. Salieri konnte wohl aufbrausen, wurde aber bald wieder ruhig und versöhnt. Denn Beethoven gab sich mit Fleiß und Anteilnahme dem Studium hin, und der Erfolg blieb auch nicht aus. Der Unterricht dauerte bis 1802. Auch später noch zog Beethoven Salieri wohl zu Rate. Als eines Tages eine Melodie Beethovens dem italienischen Meister nicht gefallen wollte, sagte er am andern Tage zu seinem Schüler: „Ihre Melodie kann ich gar nicht aus dem Kopfe loswerden!" — „Nun, Herr Salieri", erwiderte schlagfertig Beethoven, „da kann sie doch wohl nicht so ganz schlecht gewesen sein." —

Die Unterhaltung wurde italienisch geführt, da Salieri schlecht deutsch sprach. (Der Engländer Potter behauptet, Beethoven habe fließend italienisch gesprochen, besser als französisch.) Von seinen Stunden bei Salieri sprach Beethoven gern, und er bewahrte dem älteren Meister gegenüber immer eine Art von Ehrerbietung.

Anselm Hüttenbrenner, der viele Jahre später als Beethoven Salieris Schüler war, schrieb in einem Briefe an einen Bekannten 1858: „Von Beethoven erzählte mir Salieri, daß er ihm den Fidelio zur Begutachtung vorgelegt habe; er hätte daran manche Ausstellungen gemacht und dem Beethoven geraten, dies und jenes zu ändern. Aber Beethoven ließ den Fidelio gerade so aufführen, wie er ihn geschrieben hatte, und — besuchte Salieri nicht mehr..." Das war aber wohl nicht so schlimm. Ein bekannter Musiker erzählte von einer Bemerkung Beethovens, von der er zufällig Kenntnis nahm: „... Wie erstaunte ich, als ich eines Tages beim Hofkapellmeister Salieri, den ich nicht zu Hause traf, einen Zettel auf dem Tische liegen fand, auf welchem in Lapidarschrift zu lesen war: ‚Der Schüler Beethoven war da!' Das gab mir zu denken. Ein Beethoven kann noch von einem Salieri lernen? Um wieviel mehr ich!" —

Dabei kommt kaum in Betracht, daß Beethoven am 7. Januar 1809 in einem Brief an Breitkopf & Härtel, in welchem er sich über Ränke, Kabalen und Niederträchtigkeiten aller Art, die er mißtrauisch und in übler Laune — zum großen Teil ungerechtfertigterweise — zu verspüren glaubt, äußert: „... Das Witwenkonzert (22. Dezember 1808) hatte den abscheulichen Streich gemacht und aus Haß gegen mich, worunter Herr Salieri der

erste, daß es jeden Musiker, der bei mir spielte und in ihrer Gesellschaft war, bedrohte, auszustoßen ..."
In seinem Dankschreiben an die Künstler, die bei den Invaliden-Akademien am 8. und 12. Dezember 1813 in der Schlachtsinfonie „Wellingtons Sieg" mitgewirkt hatten — unter ihnen waren viele der bekanntesten und berühmtesten damaligen Musiker — nannte Beethoven auch den „Oberkapellmeister Salieri, der sich nicht gescheut hatte, mitzuwirken, indem er den Takt der Trommeln und Kanonaden gab." —
Mit Salieri unterschrieb Beethoven 1818 eine Erklärung über Mälzels Metronom, in der auf die Bedeutung dieses Taktangebers hingewiesen wurde: „Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands, Frankreichs ihn angenommen. Wir haben aber nicht für unnötig erachtet, ihn zufolge unsrer Überzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sei es im Gesange, dem Pianoforte oder irgendeinem andern Instrument, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Wert der Note einsehen und ausüben lernen, auch in kürzester Zeit dahin gebracht werden, ohne Schwierigkeit mit Begleitung ungestört vorzutragen. Denn indem der Schüler bei der gehörigen Vorrichtung und vom Lehrer gegebenen Anleitung auch in Abwesenheit desselben nicht außer dem Zeitmaß nach Willkür singen oder spielen kann, so wird damit sein Taktgefühl in kurzem so geleitet und berichtiget, daß es für ihn bald keine Schwierigkeit mehr geben wird. — Wir glaubten, diese so gemeinnützige Mälzelsche Erfindung auch von dieser Seite beleuchten zu müssen, da es scheint, daß sie in dieser Hinsicht noch nicht genug beherziget worden ist.

Ludwig van Beethoven.
Anton Salieri."

(Veröffentlichung in der „Wiener Allgemeinen Musikal. Zeitung".)
Beim Festkonzert zum 76. Geburtstag Joseph Haydns dirigierte Salieri dessen „Schöpfung". Von einem begeisterten Berichterstatter wird geschildert, wie „Salieri und Beethoven ihrem Meister weinend die Hand küßten"! —
Beethoven hat seinem Lehrer die drei Violinsonaten op. 12 gewidmet, die 1799 erschienen. —
Aus Salieris „Falstaff" hat Beethoven über „La stessa, la stessissima" 10 Variationen geschrieben, die der Gräfin Babette Keglevich gewidmet sind. —
In der Umgebung Beethovens hat man scheinbar keine hohe Meinung von Salieri. Nur selten hören wir in den Konversationsheften vor 1823 von ihm. Freund Peters schreibt einmal: „Salieri ist nicht mein Mann" und später: „Warum ist denn der Salieri oder Weigl hier im Stande eine bessere Musik zu unterdrücken?"
Karl Holz schreibt 1826 in ein Heft: „Von Salieri hätte eine Messe aufgeführt werden sollen, mußte aber wieder abgestellt werden, man fand sie zu schlecht."
Von der Lebhaftigkeit des Italieners beim Dirigieren scheint eine hämische Bemerkung des Karl Holz zu zeugen: „Salieri sprang bei einer Probe dem Pauker in sein Instrument." —
Der „Freischütz" von 1840 berichtet eine hübsche Geschichte von Salieri. Der Kapellmeister Franz Xaver Kleinheinz (1772—1832, der 1803 in Wien Schüler Albrechtsbergers war und Beethovensche Klaviersonaten für Streichquartett bearbeitet, „unter Leitung von Beethovens Bruder" auch einige Instrumentalmusik für Klavier mit Begleitung arrangiert hatte) ging einst mit Salieri ins Theater, wo der damals neue „Fidelio" aufgeführt wurde. Salieri sagte zu Kleinheinz in seinem gebrochenen Deutsch: „Beethoven ist ein miraculose Compositore; er spassier auf die Scala in erste, zweite, dritte und vierte Stock, dann spassieren er auf die Boden und springen bei kleine fenestre vom Boden erunter. Ich begreifen nit diese Manieren." — „Ich begreife es auch nicht", erwiderte Kleinheinz, „aber so viel ist mir klar, daß wir, wenn wir uns einmal zum Boden versteigen, unsern Rückweg ganz ruhig auf der Scala suchen müssen. Denn wollten wir gleich Beethoven einen solchen Sprung machen, so brächen wir uns das Genick." —
Aus Mitteilungen von Zeitgenossen erkennt man Salieri als einen „friedlichen, würdigen Greis", der im Benehmen freundlich und zuvorkommend war. Der bekannte Leipziger Musikschriftsteller Johann Friedrich Rochlitz nannte ihn „ein lebhaftes Männchen, das noch immer (1822) gebrochen deutsch spricht unter Einmischung von Italienisch und Französisch." Er war wie Beethoven ein begeisterter Naturfreund. —
1824 wurde Salieri in den Ruhestand versetzt. Im September 1823 hatte der Neffe in ein Konversationsheft geschrieben: „Er hat von sicherer Hand erfahren, daß der Kaiser mit Rudolph (dem Erzherzog) öfters von dir gesprochen und sehr für dich eingenommen ist, er glaubt, daß man dir die Stelle des Salieri nach seinem Tode zugedacht habe." —
Mozart soll auf dem Totenbett gesagt haben: „Ich weiß wohl, das Requiem schreibe ich für mich. Ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben — ich

kann mich von diesem Gedanken nicht losmachen."
Bei der vermeintlichen Feindschaft Salieris gegen Mozart, von der immer wieder ohne wirkliche Beweise die Rede ist, und die damals in dem klatschsüchtigen Wien an der Tagesordnung war, hielt man Salieri für fähig, Mozart vergiftet zu haben. So seltsam es klingt: dieses Gerücht gewann die weiteste Verbreitung in der Kaiserstadt. In den Konversationsheften stellt sich die Angelegenheit folgendermaßen dar:

1823, Schindler: „Daraus läßt sich auch der Glaube an Salieris Bekenntniß beurtheilen, es ist gar kein Beweiß, allein es bestärkt den Glauben von Grillp. bey Ihnen?"

Schickh (Herausgeber der Wiener Zeitschrift „Modenzeitung"): „Kinder und Narren sagen die Wahrheit, es sind 100 auf 1 zu wetten, daß die Gewissensäußerung Salieris wahr ist. Die Todesart Mozarts bestättigt diese Äußerung!"

Schindler: „Sie sind wieder so düster, erhabener Meister — wo fehlt es denn — wo ist die heitere Laune seit einiger Zeit? — Lassen Sie sich's nicht so zu Herzen gehen, es ist größtentheils das Schicksal großer Männer! es leben ja Viele, die bezeugen können, wie er gestorben, ob Symptome sich zeigten.
...er wird aber Mozart mehr geschadet haben durch seine Tadel als Mozart ihm."

Der Neffe: „Salieri hat sich den Hals abgeschnitten, lebt aber noch."

Der Neffe 1824: „Salieri behauptet, er habe Mozart vergiftet."

Der Neffe 1825: „Man sagt sich jetzt sehr stark, daß Salieri Mozarts Mörder ist."

Schindler: „mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasirt stets, daß er an dem Tode Mozarts schuld sey und ihn mit Gift umgebracht habe. — Das ist Wahrheit — denn er will dieß als solche beichten. So ist es wahr wieder, daß alles seinen Lohn erhält."

Der Musikverleger Schlesinger: „Warum hat er sich denn den Hals abgeschnitten. Es stand in allen Journalen." —

Wir sehen aus diesen Äußerungen, daß das Gerede auch Beethoven bekannt geworden war und ihn gewaltig erregte. Seine Umgebung und seine Freunde, der Neffe Karl, der Redakteur Schickh, der Verleger Schlesinger sprechen mit dem Meister über Salieris angeblichen Mord und von dessen Sühne; sie sind von der Tat überzeugt. Auch Grillparzer, der 1823/24 mehrere Besuche bei Beethoven macht, von denen er selbst in seinen „Erinnerungen an Beethoven" erzählt, und die in den Konversationsheften teilweise festgehalten worden sind, ist in seinen Unterhaltungen mit Beethoven vielleicht einmal auf die Salierische Vergiftungsgeschichte gekommen. Denn wenn es sich bei diesen Besuchen auch zumeist um seine Oper „Melusina" (oder „Dragomira") handelt, die der Meister in Musik setzen sollte, so schweifen die Gespräche auch auf die mannigfaltigsten Gebiete des täglichen Lebens hinüber. Schindler, der erst noch an der Wahrheit der Beschuldigung des Italieners zweifelt und glaubt, daß Salieri dem Mozart wohl durch „seine Tadel" Schaden zugefügt, ihn aber nicht getötet habe, unterliegt später den überall sich ihm aufdrängenden Redereien der Menge und ist schließlich überzeugt, daß auch in diesem Falle das Böse zuletzt mit Bösem vergolten werde. —

Am 7. Mai 1825 starb Salieri.

In einem Konversationsheft vom Ende Dezember 1823 finden wir noch folgende Äußerungen:

Der Neffe: „Salieri. Sand und Steine!"

Schindler: „er mußte mit Gewalt ins Spital gebracht werden, weil er die Kosten nicht selbst tragen wollte.
Nun den 2ten Tag während die Wächter zu Mittag speisten fing er an mit dem Speisemesser zu säbeln, wurde aber erwischt dabey.
er wollte durchaus zu Hause keine Medicin nehmen, u. bringen lassen.
seine Töchter sind itzt schon 30 Jahre alt, und er will sie noch nicht heyrathen lassen, um ihnen nichts mitgeben zu müssen.
Sein Axur trägt ihm auch alle Jahre noch gute Procente."

(Anmerkung: es handelt sich hier um Salieris Oper „Axur rè d'Ormus", 1787.)

Die ganze Vergiftungsgeschichte ist erfunden. Mozart und Salieri verkehrten als Kollegen miteinander, besuchten sich gegenseitig und beteiligten sich einer an des andern Abendunterhaltungen. Salieri mag wohl den bedeutenderen Nebenbuhler gefürchtet und gegen ihn zuweilen ränkevoll gehandelt haben. Er erkannte aber auch den Wert der Mozartschen Musik an. Er fand, als er die „Zauberflöte" kennenlernte, diese für „würdig, bei den größten Festlichkeiten und vor den größten Monarchen aufgeführt zu werden". —

Man hatte dem leichtgläubigen und mißtrauischen Mozart eingeredet, Salieri sei sein Todfeind und wolle ihn aus dem Wege räumen. Salieri hatte auch von dem Geschwätz gehört und zunächst keinen Wert darauf gelegt. Mozart war 1791 gestorben; Salieri hat ihn also um 34 Jahre überlebt. Erst in den letzten Jahren seines Lebens kränkelte der Greis, der die Siebzig überschritten hatte. Anwandlungen von Reue und Gewissensbissen über mancherlei, wodurch er dem frühverstorbenen Mozart Unrecht getan und ihm geschadet hatte, über-

fielen ihn wohl, und wenn auch von einem Morde nicht die Rede sein kann, so hat er vielleicht in Stunden fiebriger Erregung einmal die Äußerung getan: „Ich habe Mozart vergiftet!" Das wurde aus seinem Hause hinausgetragen, und flugs tauchte die Klatscherei wieder auf. Schließlich gehörte es später in die Berichte über Salieris Leben, zu bedauern, daß seine letzten Tage von dem schweren Schatten von Mozarts gewaltsamem Tode verdüstert worden seien.

Der Dirigent Erich Seidler

Von Alfred Burgartz, Berlin

Von berufener Seite, gesprächsweise, fiel einmal das Wort: „Ich halte Erich Seidler für einen unserer besten deutschen Dirigenten." Ich kannte Erich Seidler bis dahin noch nicht näher, aber da dieses Urteil, wie gesagt, aus einem sonst sehr kritischen Munde kam, so machte es mir entschieden Eindruck. Ich beschloß, mich mit diesem Künstler auseinanderzusetzen. Suchte nach einer Gelegenheit, bei einem seiner Konzerte zugegen zu sein. Und es fügte sich auch, daß wir uns in einem langen Gespräch über Musik, deutsche Kunst und deutsche Künstler gegenübersaßen.

Es schien mir bemerkenswert, daß dieser riesig große Mann (Körpergröße bedeutet für Kapellmeister immer einen praktischen Vorteil) gebürtiger Königsberger ist. Er liebt glühend sein Ostpreußen, er liebt das Memelland. Aus der dortigen Landschaft bringen die Menschen, auch wenn sie sich rein geistigen Berufen widmen, einen unverlierbaren Schuß engster Naturverbundenheit mit (das Naturgefühl in unserer klassischen Blüteperiode hat ja schließlich auch von Ostpreußen her den Anstoß bekommen). Seidler erzählt zunächst von der Kurischen Nehrung, von den Wäldern, dem Wasser, der Heide. Dann sind wir plötzlich bei seinem Großvater, der drei deutsche Kriege mitmarschierte und als Pistonbläser im bunten Militärrock vor Kaiser Friedrich III. musizierte und der ihm als Zeichen seiner besonderen Wertschätzung ein silbernes Piston schenkte. Von der Mutterseite kommt diesmal die Musikbegabung her, die väterliche Linie sammelte die Tugenden bürgerlicher Tüchtigkeit in einer weitverzweigten Sippe von Handwerkern und Kaufleuten.

Den jungen Erich Seidler, der schon als Tertianer des kgl. Luisengymnasiums in Memel Orgel spielte, drängte es zur Musik, und nach Überwindung der Autodidaktenzeit begann die Laufbahn auf dem Königsberger Konservatorium, dann erfolgte die Übersiedlung nach Köln zu Steinbach, wobei auch ein sattelfester Theoretiker, Prof. Franke, als Lehrer nicht vergessen sein soll. Aber der Krieg, der so manchen werdenden Charakter formte, forderte den Kapellmeisteraspiranten als Soldat: von 1914—1919 dauert die vaterländische Pflicht, Grenzschutz in Ostpreußen und Einreihung in das Freiwilligenkorps gegen die Bolschewisten sind die Schlußstationen; im übrigen war Erich Seidler, der heute Oberleutnant d. R. beim Jagdgeschwader Richthofen ist, bereits 1918 im Flugzeug. Man freut sich richtig über solche sinnfälligen Beispiele einer männlichen Lebenshaltung, die die Ästhetenmeinung widerlegt, als müßten die Künder Brahms' und Beethovens ängstlich behütet im Glashaus sitzen und gegen jeden rauhen Luftzug einen Wollschal tragen. Daß aber Seidler seiner Musik nicht untreu wurde, beweisen die nächsten Jahre. James Kwast (der 1927 starb) sowie der wahrhafte Kapellmeistervater Rudolf Krasselt sind in Berlin noch Seidlers Lehrer, und Max Trapp, auch kein unbekannter Name, sorgt für das Vertrautwerden mit allen Fragen der Instrumentation. Die ersten selbständigen Konzertreisen ins Baltikum, Veranstaltungen in Memel und Litauen werden zu schönen und farbigen Erinnerungen. In der Heimatstadt Königsberg wird die Tätigkeit aufgenommen an der Komischen Oper, die damals gegen das Stadttheater konkurrierte. Das Stadttheater sichert sich die junge Begabung, und die jugendliche Musizierlust befeuert sich am Befehlen über ein Orchester von fünfzig Mann. Dann wird Seidler Leiter und Kapellmeister am Ostmark-Rundfunk. Ein Kapitel deutscher Nationalgeschichte sind diese Jahre. Die kulturell so unerhört wichtige Sendestätte wird aus primitivsten Anfängen systematisch aufgebaut, ein Popanz der Nachkriegszeit, Scherchen, drängt sich hinein, beunruhigt die Vaterlandsgesinnten; Seidler muß neben ihm arbeiten, brütet über atonalen Partituren, dann verschwindet der „Allgewaltige", und der „Nebenmann" wird alleiniger Nachfolger. In der Königsberger Musikgeschichte jener Zeit vor dem politischen Umbruch und nach demselben bleibt ein Ruhmesblatt bestimmt für Erich Seidler aufbewahrt. Er ist der Mittler in steten Reibereien zwischen dem Opernhausorchester und dem Rundfunk, bis dieser, nach der Machtübernahme, ein eigenes Orchester bekam. Er organisiert die für das Königsberger Musikleben so bedeutsamen Sinfoniekonzerte. Er begeistert sich an der Verschönerung des Rundfunks, an seinem neuen, hochmodernen Haus. Aber man soll, wenn die Leistung voll-

bracht ist, nicht zu alt an einem Platz werden, und so bewirbt sich Seidler nach elfjähriger, anerkannt künstlerischer Bemühung im deutschen Osten um den Sender in Hamburg, dirigiert daselbst sinfonische und unterhaltende Musik, wirbt für den Gedanken der Volkssinfoniekonzerte und sagt dann (1936) der Kulturgemeinde zu, die ihm die Intendanz und die musikalische Oberleitung der deutschen Musikbühne antrug. Seidler spricht gern von diesem einen Jahr, das mit vielen Strapazen verbunden war, aber auch vielfältige Freuden und Anerkennungen bot. Er studierte in dieser Zeit gründlich das Wesen der Kammeroper und fand namentlich mit „Figaros Hochzeit" und dem „Barbier" bei Presse und Publikum ein begeistertes Echo.

„Und nun sagen Sie mir", werfe ich nach dieser kurzen Biographie ein, „Ihr künstlerisches, dirigentisches Glaubensbekenntnis."

Seidler besinnt sich. „Es ist mir eine große Freude", gesteht er, „mitten unter den Zuhörern zu sein, wenn Furtwängler dirigiert. Es ist an sich unwesentlich, auf welche Art ein Dirigent dirigiert, aber Furtwängler besitzt wie kein anderer die unglaubliche Klangpracht und Präzision, und das Berliner Philharmonische Orchester ist so einzigartig vollendet. Man kann hier so recht gewahr werden, wie ein Kunstwerk durch das Medium der vermittelnden Persönlichkeit hindurchgehen muß, um zu den ursprünglichen Intentionen seines Schöpfers zurückzukehren. — Im übrigen ist Präzision auch mein heiligster Grundsatz. Selbst eine Polka sollte man so scharf notengetreu spielen, als ob es sich um die Wiedergabe eines Bruckner handle. Und man soll weiterhin die kleinen Dinge in der Kunst, die auch ihr Gutes tun, nicht entgelten lassen, daß die großen Werke neben ihnen stehen. Das geringfügigste Programm wird interessant, wenn man es ernsthaft künstlerisch anfaßt."

„Sie gastieren zur Zeit", fahre ich fort, „im Berliner, Frankfurter, Wiener Sender und da und dort. Haben Sie nicht Schwierigkeiten mit den so verschiedengearteten Orchestern?"

„Nie. — Orchester haben fraglos ihre Eigenart, aber ein instinktbegabter Dirigent wird sie sofort herausfühlen. Und die Orchester sind auch gar nicht so tückisch, wie dies zuweilen gewisse Leute am Stammtisch erzählen. Im Gegenteil, das Orchester will und wird immer zunächst dem neuen Dirigenten helfen. Es sitzt mit gespitzten Ohren da, wie er es macht. Findet der Kapellmeister die Form, mit dem Orchester zu sprechen (verbindlich im Ausdruck, unverbindlich in der Sache), dann wird es sich beeilen, sein allerbestes Können zu zeigen. Denn auch im Orchester sitzen Menschen und Künstler. Dirigent und Orchestermusiker — beider Ziel ist doch schließlich, gute Musik zu machen."

In dieser Weise erörtern wir, der Dirigent und der Musikbetrachter, noch manches. Es würde mehrere Seiten füllen und bezieht sich auf die Stellung des ersten Kapellmeisters beim Rundfunk, auf Konzertprogramme, auf das Zusammenwirken mit Solisten und auf Komponistennamen. Für Pfitzner, Trapp, Hermann Reutter, Gottfried Müller, Richard Wetz, Herbert Brust und andere aus der Gegenwart ist Erich Seidler eingetreten, er hat Straußsche Tondichtungen und Klassiker und Romantiker aufgeführt. Sein dirigentisches Wesen ist in der Tat straffste Rhythmik, eine disziplinierte, klare Zeichengebung, die mit erstaunlich wenig Aufwand blühende Farben und Glanz entfaltet und das geheime Schwingen der Seele in der feinen Agogik kundgibt. Man sieht diese überraschende große Wärme diesem großen, kühlen Menschen gar nicht an.

Friedrich Reidinger

Ein ostmärkischer Musikschaffender

Von Andreas Ließ, Wien

Der dramatischen Welt gehört das Herz des Komponisten Friedrich Reidinger. Ein starkes Wagner-Erlebnis steht am Beginn seines Schaffens. Mit ihm wurde er sich seiner Kräfte bewußt, zugleich stellte sich unverrückbar vor seinen Geist als höchstes Ziel: die Opernproduktion, das dramatische Feld der tragischen Welt. Die Zonen seelischer Konflikte, Sturz und Vernichtung durch das Schicksal, Tragik der Liebe und Ehre, das sind die Regionen, deren musikalischer Gestaltung er entgegenstrebte.

Die gewaltige Tonwelt Wagners hatte ihm den Blick für große Musizierräume und Klangdimensionen geöffnet. Sie hatte ihm die Mittel gewiesen und für den Strukturenbau die Bindungen des Leitmotivs an die Hand gegeben, nicht zuletzt auch die Komponente der deutschen geistigen Schau vertieft. Nun galt es, von diesem Vorbild geleitet,

auf eigenen Pfaden diese Schaffensidee zu verwirklichen. Manches Werk kammermusikalischer und sinfonischer Gattung wurde geschrieben; jedesmal war es der dramatische Drang, der sich des Stoffes bemächtigte. Schließlich erstand als Zentrum des Schaffens das dreiaktige, abendfüllende Werk „Römerzug", eine tragische Oper aus der Zeit des Kampfes zwischen Heinrich VII. und König Robert von Neapel. Der Konflikt zwischen Pflicht gegen die Heimat und Liebe steht im Mittelpunkt der Handlung. Auf Grund des historischen Stoffes formte sie der Komponist selbst entscheidend aus und gab ihr einen prägnanten, zielstrebigen Ablauf, den eine große, tragische Szene krönt. Eine kraftvolle Musik, von visueller Theatererfassung bestimmt, lebt sich in einer virtuosen, starkfarbigen Orchestersprache aus und verrät lebendige Durchdringung des Stoffes und reifes Können in der technischen Behandlung der musikalischen Elemente. —

Der gleiche Geist spricht aus der „Gotischen Messe". Reidinger wollte hier nicht ein kirchliches Werk schaffen. Gewiß hatten neben Wagner ihn auch in ganz besonderer Weise die großen Chorwerke unserer klassischen Meister ergriffen, die religiösen Schöpfungen Mozarts, Beethovens, Schuberts und nicht zuletzt Bruckners. Er erzählt selbst, daß ihm die Grundidee dieser Komposition eines Tages im mystischen Halbdunkel des Wiener Stephansdomes beim Anhören der Bruckner-Messe f-moll gekommen sei. Aber die innere Vision, die in ihm aufstieg, war nicht kirchlichen Geistes; er fühlte sich in diesem Augenblick der gläubigen Gesinnung jener Baumeister und Bauleute nah, die diesen erhabenen gotischen Bau Stein um Stein getürmt hatten und die schaffende Kraft dem Glauben vermählten. Das deutsche Wesen der Gotik berührte den Komponisten in diesem Erlebnis mit besonderer Macht, und so ist diese „Gotische Messe" eine deutsche Messe. Auch technisch tritt dies darin in Erscheinung, daß katholisches Meßgut mit dem protestantischen Choral zusammengebunden wurde, womit der Künstler symbolisch aussprechen wollte, daß der deutsche Geist, das deutsche Volkswesen beide Bekenntnisse in sich eint. Auch in dieser Messe bleibt der Theaterinstinkt wach. Reidinger gestaltet sie dramatisch aus, visuelle Vorstellungen werden in der Komposition wirksam, und diese Haltung geht darauf aus, neue Plastik und Verlebendigung des Stoffes zu erzielen. —

In gleicher Weise offenbart sich der Ernst der schaffenden Welt unseres Komponisten in der zweisätzigen e-moll-Sinfonie. Ein lebensfreudiger Satz wird mit einer Trauermusik beschattet. Das Werk ist dem Gedenken des ostmärkischen Dichters Anton Wildgans gewidmet. (Es existiert von ihm auch eine Bearbeitung für Klavierquintett.) Aber auch die heitere Seite ist ihm nicht versagt. Sie tritt in der „Eichendorff-Suite" („Aus dem Leben eines Taugenichts") für Orchester zutage, die unter Leitung von Kabasta, Nilius, Konrath und Reichwein mehrfach gespielt wurde. Naturgemäß kann Reidinger als Wiener auch am Tanz nicht vorübergehen. Auch hier liegt ein Werk „Alte Tänze" im barockhaften Suitenstil vor. Schließlich ist in der Reihe der großen Werke noch des 13. Psalms für Tenorsolo, Chor, großes Orchester und Orgel zu gedenken.

Reich ist Reidingers Schaffen auf dem Gebiet der Kammermusik. Hier waren Schumann und Brahms seine Führer. Auch hier lebt sich dramatisches Wollen aus und paart sich mit weichen, echt wienerischen lyrischen und besinnlichen Zügen. Zwei Streichquartette, ein Klavierquintett, ein Klarinettenquintett, je eine Cello- und Violinsonate sowie Klaviervariationen über ein eigenes Thema machen den Hauptbestand aus. Eine große Zahl von Chören und Orchesterliedern, zum Teil auf Texte von Hesse, Bethge (aus der „Chinesischen Flöte") und Ernst Goll, der manchem Wiener Musiker lyrische Anregungen gab, vervollständigen das Schaffensbild.

Wir hoben die dramatische Ausrichtung des Komponisten bereits hervor. Sie ist die Lebenslinie seiner sonst typisch deutschösterreichischen Musikerhand. Oft genug wurde an anderer Stelle das ostmärkische Musikernaturell charakterisiert, seine Freude an eingängiger Melodik, an der Sinnlichkeit des Klanges, seine Unbekümmertheit des Schaffens und schließlich das Erfassen der Musik als Herzensaussprache. Wir finden alle diese Züge in der Musik Reidingers verkörpert. Seine Melodik spricht in ihrem natürlichen Wesen leicht an, die Klanglichkeit seines instrumentalen Stils ist stark entwickelt und nuancenreich. Sie entfaltet sich blühend, kennt starke Gegensätzlichkeiten und hat zugleich einen virtuosen Zug. Gleichzeitig ist Reidinger ein trefflicher Könner des Satzes und vor allem auch des kontrapunktischen Gebietes und schließt so seine Naturmusikalität in feste Grenzen künstlerischer Gestaltung ein. Die Werke von Max Reger und Hans Pfitzner haben ihm manche Anregung gegeben. Aus seiner dramatischen Art quillt rhythmische Belebtheit, die sich im c-moll-Quartett wie auch den anderen Werken nicht selten in springendem und keckem Fluß Geltung verschafft. In der formalen Gestaltung lehnt

er alles Schematische ab. So weiß er der Sonatenform in individueller Handhabung immer wieder neue Nuancen abzugewinnen. In der Gesamtheit steht das Schaffen Reidingers vor uns als eine typische Ausprägung der ostmärkischen Stilhaltung, zugleich aber auch in diesem Rahmen als klar individuell gezeichnete Besonderheit. Es wäre von Interesse, sein Opernwerk, das bisher nur in Bruchstücken in Gestalt einer Orchestersuite dem Publikum bekanntgemacht wurde, einmal in szenischer Darstellung kennenzulernen. —

In kurzen Strichen sei noch der Lebenslauf des Komponisten gezeichnet. Er wurde am 17. Juli 1890 in Wien geboren, wo seine Familie seit langer Zeit seßhaft ist. Väterlicherseits führt der Stamm ins Bauerntum des Böhmer Waldes zurück, mütterlicherseits läßt sich die Ahnenreihe bis ins 16. Jahrhundert im Handwerkerstand verfolgen. Drei Jahre Frontdienst — Reidinger war zuletzt vielfach dekorierter Oberleutnant bei der Feldartillerie — unterbrachen seinen musikalischen Bildungsgang. Dr. juris der Wiener Universität und als Absolvent der Staatsakademie Schüler von Franz Schmidt, erhielt er 1928 den Kunstpreis der Stadt Wien und bald darauf den großen österreichischen Staatspreis. Als altes Mitglied der Partei hatte auch er in den Kampfjahren existenziell stark zu kämpfen und wurde nach dem Umbruch zum Professor an der Anstalt ernannt, an der er selbst seine Ausbildung genossen hatte.

Krise und neue Sendung

Ein Kapitel von „Geschichte und Amt der deutschen Musik"

Von Werner Korte, Münster

Prof. Dr. Werner Korte hat eine umfassende Darstellung „Musik und Weltbild. — Von Geschichte und Amt der deutschen Musik" im Manuskript abgeschlossen. Der Verfasser stellt uns aus dem unveröffentlichten Werk den Schlußabschnitt zur Verfügung.

Um die Großen dieser Generation (Wagner, Brahms, Bruckner) und nach ihnen versank die deutsche Musikkultur in die Dämmerung des drohenden Untergangs. Die großen und kleinen Epigonen eines ganzen Jahrhunderts beherrschten das Feld; ihre Nachfahren sind heute noch nicht abgetreten, wo ihre Zeit längst gegangen ist. Niemand wird die persönliche und künstlerische Integrität dieser Kleinmeister in Zweifel ziehen, niemand wird das Epigonentum an sich für minderwertig halten (oder von jedem Künstler „Originalität" verlangen), doch dürfen wir — ohne ihrem künstlerischen Ernst und ihrer vielleicht nationalen Haltung nahetreten zu wollen — das Urteil, das einst die Geschichte über diese Generationen fällen wird, nicht verkennen. Die individualistisch-liberalistische Kunsthaltung feierte ihre höchsten Triumphe, der Künstler fühlte sich als das Maß aller Dinge, er verlangte Zustimmung für seine private Bekenntnismusik, verlangte eigene soziale und moralische Voraussetzungen, ja schließlich staatliche Sicherung seines angeblich begnadeten und unersetzlichen Künstlertums zum Zwecke eines völlig unabhängigen und von allen Bindungen befreiten Schaffens. Die Komponisten überarbeiteten immer aufs neue die Restbestände des klassisch-dialektischen Formprinzipes mit Hilfe einer programmatisch-assoziativen Strukturvorstellung; soweit sie „Sinfoniker" waren, galt für sie Wagners böses Wort von den „Siegesfeiern, die man sich nach ausgestandenen Mollbeschwerden unaufhörlich bereitete"; für die Kammermusik dürfte ähnliches gelten, während die Oper, gemessen an Wagner, überhaupt jede Orientierung verlor. Wagner hatte mit klarem Blick seine mißgeleiteten Epigonen erkannt, als er schrieb: „Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbelehrt Gebliebenen in meine ‚Richtung' gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeitlang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die immerhin ‚neue' Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches andere, besonders das ‚Durchkomponieren', vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchesterkompositionen sehr viel ‚Richtung' entstanden war."

Der letzte Anspruch dieser Epigonenmusik war, das private Bekenntnis so ernst zu nehmen, daß man sich berechtigt glaubte, es anderen nicht vorent-

halten zu dürfen. Immer wichtiger wurde der Interpret, der diese „Inhalte" zu vermitteln hatte, während sich der Hörer von einer schier unbegreiflichen Fülle von sog. Stilen und „neuen Wirkungen" erdrückt fühlte. Die unverbindliche Mitteilung privater Gefühle der Komponisten drängte ihn in eine Situation, die der individualistisch betonten Aufhebung aller verbindlichen gemeinsamen Werte von seiten der Komponisten völlig entsprach. Diese epigonale Bekenntnismusik schuf notwendigerweise auch keine Möglichkeit mehr zu ihrer gültigen Beurteilung; das auf passive Reizempfindlichkeit eingestellte Konzertpublikum hatte jede Zeitnähe verloren, aus der man sichere Urteilskriterien hätte erwarten dürfen; es fand richtig heraus, daß diese Epigonenmusik eine Musik der Adjektiva sei. Hierin offenbarte sich die eminente Hilflosigkeit eines aller überpersönlich-völkischer Werte beraubten Kunstbetriebes, die Adjektiva wurden die einzigen Wertkriterien für eine neue Musik: man fand moderne Werke „interessant", „gekonnt", „gut instrumentiert", „voll schöner Stellen", „musikantisch" usw., und man half sich so über den Mangel an gültigen Maßstäben hinweg. Auf den Musikfesten wurde (und wird) ein Überangebot dieser späten, diffusen Spiegelung einer vergangenen großen Zeit auf den Markt gebracht, die sich über den großen Krieg bis in die Gegenwart herübergerettet hat: die Zukunft aber soll und kann dieser epigonalen Kunst nicht mehr gehören.

*

Während diese Epigonen eines uferlos destruktiv sich auswirkenden „Idealismus der Freiheit" um ihre eigenen Seelenmysterien bemüht waren, vollendete der unbarmherzige Gang der großen Weltuhr die Stunde des 19. Jahrhunderts, im Trommelfeuer des großen Krieges fielen die ehernen Würfel, die den Untergang einer großen deutschen Kultur und zugleich den Beginn einer neuen Stunde des deutschen Volkes anzeigten. Gleichzeitig mit dieser europäischen Katastrophe zerbrach jüdischer Intellektualismus die letzten Ordnungsschranken des Überkommenen. Der Jude Arnold Schönberg hat es verstanden, den „konsequenten" Weg von Wagners „Tristan" zur vollkommenen Zerstörung aller harmonischen Beziehungen in seiner Musik als letzten „Fortschritt" der europäischen Musik anzupreisen; er hat jenen Sturz in den „Abgrund der Harmonie", vor dem Wagner schaudernd und mahnend umgekehrt war, mit der ihm eigenen jüdischen Verantwortungslosigkeit, mit zynischer Rücksichtslosigkeit und drapiertem Idealismus inszeniert. Ihm war es vorbehalten, die romantische Sensualistik des Klanges auf kaltem Wege zur Dirne aller Reize zu erniedrigen und sie zu atavistischem Gestammel und zu schamloser Raffinesse artistischer Reflexmalerei zu mißbrauchen. Das Ahasverische dieser Zerstörung erreichte mit dem Zusammenbruch 1918 im „Pierrot lunaire" ihren Höhepunkt, die Relativierung der Struktur war mit frevlerischer Vollkommenheit zur völligen Entwertung des Gestaltbegriffes vorgetrieben, die Harmonik als eine Beziehung klanglicher Funktionen hatte aufgehört zu bestehen. Jede Zusammenstellung der kakophonsten Mischbildungen war gestattet, sofern sich der Autor (und eben nur noch dieser) darunter etwas vorstellen konnte oder doch wenigstens behauptete, vorstellen zu können. Schönberg war klug genug, diese Sackgasse zu erkennen, er hat darum den jüdisch-intellektuellen Schwindel der „Zwölftonmusik", eines rein mechanischen, auf Verabredung beruhenden Verwendungszwanges der chromatischen 12 Töne in der Oktave unter völligem Ausschluß harmonisch-funktionaler Bindungen als wiederum „neuesten" Fortschritt propagiert, bis das Vordringen der jüngeren, gesünderen Generation diesem Spuk und seinen Anhängern ein rasches Ende gesetzt hat. Vergessen wir nicht, daß diese schwere Krise nur durch den Zusammenbruch aller völkischen Wertmaßstäbe, durch den schrankenlosen Individualismus und Liberalismus eines „ewigem Fortschritt" zueilenden „glücklichen Jahrhunderts" möglich gewesen ist. Auf dem Gebiete der Musik war die den Kriegsjahren folgende Ernüchterung bis zu einem gewissen Grade eine verständliche und zunächst gesunde Reinigung; die grausame Realität des Krieges ließ die pathetisch-leere Bekenntnismusik der Epigonen und die immerzu wiederholten Assoziationen individualistischer Seelenschilderung abgeschmackt erscheinen. Auf Kosten des Erbes und jeglicher übermusikalischer Sinnbeziehung geschah ein beispielloser Durchbruch der vitalen, unbeschwerten Musizierkräfte; der jungen Generation war vor allen Dingen die romantische Harmonik als assoziativem Ausdrucksträger in hohem Grade verdächtig, sie versuchte ohne funktionale harmonische Beziehungen auszukommen, wie sie auch der „unendlichen Melodie" den Kampf ansagte. Sie entkleidete die Melodik ihrer leittonsüchtigen Chromatik und entseelte sie durch motorische Bewegungskräfte, die in ungehemmter Musizierfreude alle Schranken des Überkommenen durchbrachen. Der Führer dieser Generation wurde kraft einer außergewöhnlichen musikalischen Begabung der 1895 geborene Paul Hindemith, der sich auf den Musikfesten der jungen Generation in Donaueschingen rasch seinen Platz er-

kämpfte. Hier propagierte man das Elementarische und lehnte alle übermusikalischen Bindungsmöglichkeiten kurzerhand ab. Musik sollte absolute, für sich „tönende Form" sein. Notwendigerweise steckten sich diese Künstler damit ihre unüberschreitbare Grenze selbst. Die Freude am Elementarischen wich sehr bald dem Bedürfnis nach künstlerischer Formung und dem Bedürfnis nach geistiger Bindung; die mangelnde Sinnbeziehung dieses neutönerischen Tuns wurde sehr bald als Existenzfrage des neuen Stils empfunden und erkannt. In diesem Augenblick aber mußten sich die Zeichen der Zeit katastrophal auswirken: Der zunächst mit großer Heftigkeit verkündeten „absoluten Musikform" suchte man eine neue Verbindlichkeit dadurch zu geben, daß man sich für die haus- und volksmusikalischen Ziele der musikalischen Jugendbewegung praktisch einsetzte und ihre politischen, stark kommunistisch tendierenden Nachkriegsströmungen bei sich einließ. Die starke Teilnahme jüdisch-intellektueller Propagandisten an dieser Neuausrichtung der Nachkriegsmusik näherte auch Hindemith und seinen Kreis dem politischen Sozialismus, aus welcher Annäherung die politisch-musikalische Form des sog. „Lehrstücks" hervorging. Abgesehen von der verderblichen marxistischen Politisierung der sog. „Neuen Musik" offenbarte sich hier noch einmal der Grundirrtum der liberalistischen Musikhaltung in aller Schärfe: Musik sei aus sich gemeinschaftsbildend. Die folgende politische Entwicklung hat diesen Grundirrtum schonungslos aufgedeckt und dieser Generation unrecht gegeben. Es erwies sich in aller Klarheit, daß nur ein Satz gültig sein kann: G e m e i n s c h a f t s c h a f f t s i c h M u s i k. Damit wurde die seit zwei Jahrtausenden bewährte Voraussetzung deutschen Musizierens erneut fruchtbar, schuf das erbeingeborene „Wir-Gefühl" deutscher künstlerischer Tätigkeit, die neu-alte Sinngebung der Musik der Gegenwart. Aus dem Kampflied der Partei entstand eine Musikgesinnung, welche die Musik wieder als dienendes Mittel des Wir-Bekenntnisses in den gesamtvölkischen Organismus der Nation einordnete. Die zweck- und umgangsbestimmte Ausweitung des Kampfliedes zur Feiergestaltung in Kantaten und neuer selbständiger Instrumentalmusik öffnete der Zukunft der deutschen Musik das Tor zu einer neuen musikalischen Kultur. Diese Musik der neuen Werte will Klarheit und Einfachheit, sie setzt zu ihrem Verstehen keine Programme und „Inhalte", keine assoziative Vorstellungswelt, sondern allein H a l t u n g voraus. Zu ihrem Entstehen trugen vorerst unterschiedliche Faktoren bei; die musikalische Jugendbewegung (soweit unpolitisch) und die Entdeckung des deutschen Volksliedes („Zupfgeigenhansl"), die Hausmusikbewegung und ihre Pflege alter deutscher Musikkulturen (Barock!) und schließlich auch die gesunde, Hindemith verwandte Entrümpelung von totem Inventar, von aller ichbetonten Bekenntnishypertrophie — kurz, alle diese vorerst b e h e l f s m ä ß i g zur Verwirklichung der neuen Lage herangezogenen stilistischen Einwirkungen tragen das Ihre bei: ein neues Ethos der absoluten Musik kündet sich an.

Doch die stilistischen Merkmale treten vor den übergeordneten völkischen Beziehungswerten der jungen deutschen Musik in den Hintergrund. Das neue Werturteil ist geschaffen: Musik ist uns so viel wert, wie sie Dienerin und Ausdruck des gesamtvölkischen Lebens unserer Nation ist und sein will; sie soll in erster Linie d i e n e n. Wie stark heute schon die weltanschaulich bindenden Kräfte der neuen Musikhaltung fruchtbar werden, erkennen wir nicht nur im politischen Bekenntnislied der jungen Mannschaft, sondern insbesondere an der neuen instrumentalen und vokalen Musikübung, die in der Hitler-Jugend ihre programmatische Pflegestätte hat. Seit den Tagen des deutschen Barock finden wir in der Musik dieser jüngsten Generationen zum erstenmal eine Stilvereinheitlichung, die darauf hinweist, daß hier überpersönliche und überindividuelle Kräfte einer gemeinsamen Weltanschauung wirksam geworden sind. Diese Stilvereinheitlichung, die in den Werken eines Cesar B r e s g e n, Gerhard M a a ß, eines Heinrich S p i t t a und Helmut B r ä u t i g a m wie den verwandten Künstlern Hugo D i s t l e r, Hermann E r p f, Ludwig W e b e r, Karl M a r x, Carl O r f f, Ernst P e p p i n g u. a. sichtbar wird, ist der schwerwiegende und überzeugende Garant für die neue, auf ein neues zukünftiges Weltbild völkischer Herkunft gegründete deutsche Musikkultur.

Den Wandel der Musikanschauung vermag uns die neue Einordnung des Schaffenden in den politischen Lebensbereich unseres Volkes deutlich machen. Diese junge Generation sieht im Komponisten nicht den am Gegensatz zur Welt Leidenden, sondern den Bejaher; die Begabung an sich, so genial sie sich auch gebärden mag, hat ihre alleinige Geltung verloren. Es hat sich die Überzeugung eingestellt, daß Begabung lediglich eine Voraussetzung ist, kraft des Charakters und kraft der verbindlichen Kündung deutschen Wesens aus der Gemeinschaft des ganzen Volkes zu seinem Genius emporwachsen zu dürfen. Die Berechtigung des Schaffenden zur Individualität und zur zu-

rückgezogenen Einsamkeit wird als schöpferische Notwendigkeit anerkannt, aber unter anderen Vorzeichen gesehen, als es die romantischen Künstler tun zu müssen glaubten. Der neue deutsche Künstler und sein Werk wird ein unherauslösbarer Teil des völkischen Lebens der Nation sein; aus dieser Bindung wird dem kommenden deutschen Genius die Begnadigung und die Berufung erwachsen, die normative ethische und fordernde Kraft des „Idealismus der Freiheit" zur Krönung eines neuen deutschen Weltbildes zu führen. Unsere Hoffnung und unser Glaube sieht auf den schicksalhaften Kreislauf ewig sich erneuernder Kulturen, baut auf das unzerstörbare Erbe deutschen Wesens, das sich in der Musik der Jahrtausende zu immer neuen gleichniskräftigen Gestaltungen deutscher Weltbilder fortzeugte, das in gleicher Weise unsere deutsche Zukunft und das europäische Amt deutscher Musik zu tragen berufen ist.

Gebundene Improvisation

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Fast erscheint es paradox, von gebundener Improvisation zu sprechen, da doch Improvisation an sich ein freies, persönlichem Gestaltungsdrang entsprungenes Gestalten bezeichnet. Und doch ist das musikalische Gestalten reich an Formen, die improvisatorisches Schaffen nicht frei sich entfalten lassen, sondern an gewisse Gegebenheiten knüpfen. Schließlich ist das gesamte musikalische Gestalten, die gesamte Aufführungspraxis eine bestimmte Art gebundener Improvisation. Denn wenn auch der Notentext noch so deutlich aufgezeichnet ist, so ist seine musikalische Darstellung doch eine einmalige freie Gestaltung. Was der Komponist gibt, ist ein Gerüste des Satzes, die musikalische Gestaltung dieses Satzes aber ist an die künstlerische Persönlichkeit gebundenes Neugestalten des aufgezeichneten Satzes. Viele Vortragsarten, wie Agogik, Dynamik, Tempo und andere, lassen sich gar nicht durch die Aufzeichnung genau festlegen und müssen der improvisatorischen Einmaligkeit der Gestaltung vorbehalten bleiben. Die Musik an sich ist eine improvisatorische Kunst, die frei oder an Angaben gebunden in mehr oder minder selbständiger Eigenprägung ihre klangliche Gestaltung findet.

Aber auch Improvisation im engeren Sinne des Wortes tritt in vielen musikalischen Gestaltungsformen in innerer Bindung auf; d. h. eine an sich festliegende Gestaltungsform bedarf der Improvisation, um in einem bestimmten Satz- oder Klangstil zu erscheinen. Hierher gehören alle Musizierformen, die auf bestimmten Melodiemodellen aufgebaut sind. Die meisten außereuropäischen Musikkulturen kennen auf Grund ihrer grundsätzlichen Einstellung zum Musizieren nur diese musikalische Gestaltungsform, die ein ausdrucksgebundenes Melodiemodell improvisatorisch stets neu gestaltet. Auch die Gregorianik hat darin eines ihrer bedeutsamsten Gestaltungsprinzipien. In der Meistersingerkunst hat dieser improvisatorische Vortrag auf Grund eines ausdrucksgebundenen Melodienmodells (Ton) im Abendland seine letzte große Entwicklung gefunden. In der „Moritat", die noch auf Jahrmärkten zu hören ist, hat diese Musizierform einen Ableger, ebenso wie in den „Gstanzln" und anderen Formen lebendiger Volksmusik. Handelt es sich bei solchen Formen vielfach um ein textliches Neugestalten unter gleichbleibender Melodie, so muß doch, vor allem bei unterschiedlichen Versmaßen des improvisierten Textes, auch die Melodie verändert werden, und zwar so, daß eine Variation des Melodiemodells eintritt. Die vielstrophigen Lieder und Balladen der Volksmusik aller Länder geben dafür viele Beispiele. Die Improvisation ist nicht frei, sondern an das einmal gewählte Melodiemodell gebunden; darüber hinaus besteht auch häufig eine Bindung an eine bestimmte Variationsform, die für diesen und jenen Fall des Ausdrucks bestimmt ist.

Auf die an die musikalische Aufzeichnung gebundene Improvisation der Agréments, Koloraturen u. ä. in der solistischen Gestaltung sei in diesem Zusammenhang nur kurz hingewiesen. Dagegen bietet die gebundene Improvisation des Generalbaßspiels wesentliche Fragen dieser Musizierpraxis. Die begleitende Basso-continuo-Ausführung ist an die Generalbaßaufzeichnung wie an die übrigen aufgezeichneten Stimmen gebunden. Sie hat zum Ablauf des Satzes die akkordische Grundlage zu geben. Diese akkordische Reduktion des Satzes war seit dem Auftreten des begleitenden Generalbasses eine seiner wesentlichen Aufgaben. Die akkordische Ausführung mußte auf den gegebenen Grundlagen improvisiert werden. Die Akkordverbindung und ihre Stimmführung sowie die Stellung der Begleitung zu den gegebenen Stimmen war der improvisatorischen Ausführung überlassen. Der Accompagnist hatte also eine wesentliche Aufgabe bei der klanglichen Gestaltung eines Werkes zu erfüllen, eine Aufgabe, die sein impro-

visatorisches Schaffen auch strukturell in den Gesamtsatz eingliederte. Bei einzelnen Begleitungsformen und in verschiedenen Zeiten war der mögliche Grad improvisatorischer Leistung unterschiedlich. Dazu kommt, daß die Art der Generalbaßbegleitung bei aller Wichtigkeit im Gegensatz klanglich zurücktritt.

Die Beschränkung improvisatorischer Freizügigkeit durch die gegebenen Stimmen beim begleitenden Generalbaß fehlt bei einer heute wenig beachteten Form des Musizierens im 18. Jahrundert, die aber damals sehr verbreitet war, nämlich dem Partimentospiel. Für den Kirchenorganisten wie für den Kammercembalisten im 18. Jahrhundert war die Kunst des Partimentospiels ebenso ein selbstverständliches Erfordernis wie das Accompagnieren und das freie Improvisieren. Das Partimento weist einen bezifferten oder unbezifferten Baß auf, aus dem nun ein freies Spielstück gestaltet werden soll. Dabei handelt es sich nicht um akkordische Ausfüllung der Baßführung, sondern um freie Gestaltung des Satzes auf dieser Grundlage, auch um kontrapunktischen und fugierten Satz. Begleitungsbewegungen sind ebenso dem Spieler überlassen wie die Selbständigkeit der Melodieführung. Die Baßführung ist nicht starr, sondern kann variiert werden. Das Partimento ist ein Gerüste, dessen freie Ausgestaltung ganz der Improvisationsgabe des Spielers überlassen bleibt.

Diese Eigenart des Partimento hat es nicht nur als Übungsmaterial für das Generalbaßspiel im 18. Jahrhundert weite Verbreitung finden lassen, sondern auch als Übungsstoff zur Phantasieentwicklung der freien Improvisation. Form und auch Struktur der Satzgestaltung sind im Partimento vorgezeichnet. Aufgabe ist, sie zu einem geschlossenen Satz künstlerischen Ausdrucks zu gestalten. Dabei ist der Phantasie weitester Spielraum gelassen. Wie weit kontrapunktischer, wie weit akkordischer Satz in dieser und jener Auflockerung verwendet wird, ist Sache der Phantasie des Spielers. Aus dem gleichen Partimentogerüst lassen sich die unterschiedlichsten Sätze gestalten, die den Spieler zu immer neuer Satzgestaltung auf der gegebenen Grundlage zwingen. Darin liegt ein besonderer musikerzieherischer Wert, der die Phantasie anregt und sie zu geordneter freier Entfaltung führt. Dieser Zweck des Partimentospiels war im 18. Jahrhundert der Hauptgrund der verbreiteten Partimentopflege.

Die schulmäßige Verwendung des Partimento ließ freilich auch einige stereotype Wendungen aufstellen, die phantasielosen Schülern am Anfang eine Hilfe bieten konnten. So hat Giacomo Tritto wie die meisten Partimentotheoretiker zunächst die verschiedenen Arten der Kadenzierung und der Harmonisierung der Skala auf- und abwärts dargelegt.

Um zu einer Lösung des Satzes vom gegebenen Partimentosatz zu kommen, ist die Baßvariation von großer Bedeutung. U. a. weiß Sabbatini (1785) die Möglichkeiten der Baßvariation darzulegen, um damit die improvisatorischen Möglichkeiten noch mehr zu erweitern. Kaum einer der napolitanischen Komponisten hat die Partimentokomposition übergangen. Durante, Cotumacci, Greco u. v. a. schrieben Partimenti. Mattei und die Oberitaliener standen nicht nach. In Frankreich dagegen hat es nicht diese Bedeutung erlangt. Die freie Phantasieentwicklung lag dem Franzosen weniger. In Deutschland, vor allem in Süddeutschland aber hatte das Partimento weite Verbreitung.

Anregung und Entwicklung der Phantasie auf der einen Seite, Zähmung allzu freier und ungebundener Phantasieentfaltung und ihre Einordnung in feste Formen auf der anderen sind Möglichkeiten, die die Partimentopflege bietet. Deshalb wurde das Partimentospiel im 18. Jahrhundert so sehr betont. Es wäre zu überlegen, ob nicht auch in unserer Zeit das Partimento in der Musikerziehung im Zusammenhang mit Generalbaßspiel und freier Improvisation wieder größere Bedeutung erhalten solle. Jedenfalls ist es eine Kunstform, die in gebundener Improvisation ihre Entfaltung besitzt.

Musikalisches Presse-Echo

Konzert in der Kirche

Eine notwendige Stellungnahme

Wenn du betest, so geh in dein Kämmerlein oder auch in die Kirche, und wenn dein Herz sich nach guter Musik sehnt, so gehe in ein Konzert. Aber wenn du in ein Konzert kommst und beten sollst, so stimmt hier etwas nicht.

Der Name des Dortmunder Kirchenmusikdirektors Gerard Bunk als der eines der besten deutschen Bach-Organisten hat hier im Westen mit vollem Recht einen Klang, der alle Freunde der Barockmusik auf die Beine bringen kann, wenn eine musikalische Feierstunde mit ihm angekündigt wird. Noch dazu, wenn unter seiner Leitung der Bach-Verein der Reinoldikirche zwei Bachsche Motetten singen will.

Es war daher kein Wunder, daß die Altstädter Kirche in Bielefeld am Sonntagabend bis auf den allerletzten bescheidenen Sitzplatz gefüllt war. Auch die Presse hatte man eingeladen. Wie man annehmen mußte, um das künstlerisch-musikalische Ereignis allen Volksgenossen, nicht etwa nur den evangelischen Kirchenmitgliedern dieser oder jener Richtung, nahezubringen. Und nicht, wie es sich am Sonntag überraschenderweise kundtat, um einer konfessionellen Abendandacht mit Predigt beizuwohnen, Gebete eines Kanzelpfarrers zu vernehmen und sich im Verein mit der in gleicher Konfession versammelten Gemeinde im Choralsingen zu üben.

Wohlverstanden: wer beten will, gehe in sein Kämmerlein oder — wenn die Pforten gerade offenstehen — in die Kirche, aber wer in einer „Musikalischen Feierstunde" Gerard Bunk an der Orgel hören will, der erwartet keinesfalls, daß er unfreiwilliger Teilnehmer an einer öffentlichen Betstunde wird, die mit einem Choral über „diese schwer betrübte Zeit" eingeleitet wird.

Unsere schönsten Orgeln stehen nun einmal in den Kirchen, und wer hätte es nicht noch kürzlich empfunden, daß Professor Dieners Collegium musicum in der Altstädter Kirche viel abstrakter und verklärter musizierte als im Saal der Eintracht (obwohl es „weltliche" Musik war!). Die schönsten geistlichen Konzerte werden immer im hohen Pfeilerraum der Kirchenschiffe erklingen, denn sie sind im Hinblick auf deren Stimmungscharakter geschrieben worden. Und sie sollen auch dort erklingen. Aber man kann einem Menschen, der um ein musikalisches Erlebnis reicher werden möchte, nicht zumuten, neben der Musik, um derentwillen er seine Eintrittskarte gelöst hat, eine Zeremonie einzuhandeln, auf die er unter weniger getarnten Voraussetzungen verzichtet haben würde. Zumal wenn er den Wochenspruch gekannt hätte, der das Leitwort des Abends war und der also beginnt: „Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben — —"

Kommentar überflüssig!

(Hans Eduard Braun in „Westfälische Neueste Nachrichten", Bielefeld, 17. Januar 1939.)

Ein Über-Wagner

Das Genie zu übertrumpfen ist eine Kunst, die nur wenigen Auserwählten gegeben ist. Zu ihnen müssen wir Otto Gödderz zählen, in dessen Selbstverlag eine Schrift „Aus Glanz und Wonnen, Nacht und Leiden" erschien. Ihr Untertitel weist darauf hin, daß es sich bei dieser „wunderschönen Arbeit" um Textauszüge aus den Schöpfungen Richard Wagners handelt. Die Genietat unseres Dichtermannes besteht nun darin, daß er poetische Inhaltsangaben zur Einführung in die Handlung gibt unter reichlicher Verwendung von Originalstellen Wagners, die durch gesperrten Druck als solche erkenntlich sind. Wie dann eine solche Inhaltsangabe aussieht, mag als Beispiel die Schilderung des zweiten Aktes von „Tristan und Isolde" zeigen:

In ihrem Garten weilt Isolde,
„Der Hörner Klang hört sie nicht
mehr",
Nur heiße Liebe, süße holde,
„Rauscht wonnig wie ein Quell
daher".
Brangäne soll das Zeichen geben,
Die Fackel löschen, sei ihr Pflicht. —
„Und wäre es mein eigenes Leben,
Das Licht zu löschen zag' ich
nicht!" —

„Isolde mein. Hab' ich dich
wieder?" —
Geliebter Tristan! Weilst du hier?
Entrückt in Liebe knien wir nieder,
In Lust — Entzücken jauchzen wir. —
„O sink hernieder Nacht der Liebe,
Daß lebe ich, Vergessen gib",
In Lieb' umfangen sel'ge Triebe — — —
„Die Nacht, habt acht", wird bitter trüb!
Und Kurwenal, auch er wacht wieder,
Ruft: „Rette, rette Tristan sich."
Der König bricht in Wehmut nieder.
„Verräter Melot, wehre dich!"

In seiner Selbstempfehlung meint Otto Gödderß, daß jeder Leser ihm dankbar sein wird für die „Seelenerquickung", die die Lektüre dieser wonnigen Mixturen bereitet. Wir registrieren sein Machwerk unter der Rubrik Kitsch und wünschen ihm, daß er auf seinen Büchern noch lange sitzenbleiben möge. Hzg.

(Aus der „Rheinischen Landeszeitung", Düsseldorf, Nr. 334, 4. Dezember 1938.)

Ein Vorkämpfer Max Regers

Den Münchner Neuesten Nachrichten vom 19. Januar 1939 entnehmen wir die nachstehende Würdigung Joseph Hösls.

Am 20. Januar vollendet Kammermusiker Joseph Hösl das siebzigste Lebensjahr. Geboren zu Kaltenbrunn bei Weiden in der Oberpfalz, widmete sich der Landsmann und Freund Max Regers dem Studium des Violinspiels in Berlin. Er kam dann als Geiger in das ehemalige Kgl. bayer. Hoforchester, dem er viele Jahre als eines der trefflichsten und verdienstvollsten Mitglieder angehörte. Was ihn die Tätigkeit seiner eigentlichen beruflichen Sphäre erweitern, die Fessel des Orchester- und Theaterdienstes lockern ließ, war des Künstlers lebhaftes und ernstes Musizierbedürfnis; das Bedürfnis, das Quartettspiel so intensiv als nur immer möglich zu pflegen. Als Primarius des seinen Namen tragenden, in früheren Jahren sehr geschätzten und erfolgreichen Streichquartetts hat er dem Münchner Musikleben wertvolle Dienste geleistet.

Unvergessen wird dem Künstler seine bahnbrechende künstlerische Arbeit für die Kammermusik Max Regers bleiben; sie ist mit der Pflege des Regerschen Schaffens eng verknüpft. Früh schon (vom Jahre 1900 an) trat er für die Kunst dieses Meisters ein. Eine ganze Reihe von Werken hat Joseph Hösl in München zur Uraufführung oder zur ersten Aufführung gebracht. Des öfteren mit dem Komponisten am Flügel. So die ihm gewidmete Violinsonate in A-dur op. 41, das Klavierquintett in c-moll op. 64, aber auch die Werke 49, 54, 77a und 141b. Die musikalischen Leistungen des Hösl-Quartetts bewiesen den künstlerischen Ernst, den opferbereiten Idealismus und die echt musikalische Natur seines Primarius, der, nebenbei bemerkt, auch der Besitzer einer wertvollen Stradivarius-Geige ist, auf der Paganini gespielt haben soll. Die Verehrer der Regerschen Kunst werden diesen schlichten und tapferen Musikanten zu seinem 70. Geburtstag ein herzliches Gedenken widmen.

Richard Würz.

Der Komponist Gustav Drechsel

Ein alter Vorkämpfer der nationalsozialistischen Bewegung, der in Starnberg lebende Komponist Gustav Drechsel, der sich schon im Jahre 1920 zu Hitler bekannte, feiert am 16. Februar seinen 65. Geburtstag.

Über seinen musikalischen Werdegang ist im „V. B." schon wiederholt ausführlich berichtet worden. Eine Aufführung des Weberschen „Freischütz" löste in dem damaligen Hofer Gymnasiasten den Entschluß aus, Musiker zu werden. Vier Jahre war er dann Schüler der Münchener Akademie der Tonkunst (Rheinberger). Seine erste Oper, „Die Irrfahrten des Odysseus", entstand neben der fünfjährigen Tätigkeit als Musik- und Theaterkritiker, der er sich nach einer kurzen Kapellmeisterlaufbahn zugewandt hatte. Ein schweres Augenleiden verhinderte ihn an der weiteren aktiven Ausübung seines Musikerberufes. Im Jahre 1926 dichtete und komponierte Gustav Drechsel seine heitere Oper „Don Juans Ende", in der er den Anschluß an die Formenwelt der Musik von Lortzing und Nicolai fand. Frischer Gesangston durchzieht das liebenswürdige, äußerst geschmackvoll instrumentierte Werk. Nach dem Er-

folg der Ingolstädter Uraufführung nahmen sich die Münchener Opernbühne des Bayerischen Volksbildungsverbandes und der Reichssender München der dreiaktigen Oper an.
Zwei Orchestersuiten, die wiederholt auch im Rundfunk zu hören waren, und die sinfonischen Dichtungen „Der deutsche Morgen" und „Heilige Heimat" folgten als weitere Proben seines im Grunde durch und durch ehrlichen, melodisch und harmonisch in den Bahnen einer gesunden musikantischen Tradition wandelnden Schaffens. Der Komponist hat soeben eine neue Oper „Meister Elias", eine romantische Volksoper aus Augsburgs Glanzzeit, vollendet.

(Dr. Josef Klingenbeck im Völkischen Beobachter, München, Ausgabe vom 16. Februar 1939.)

Die Schallplatte

Neuaufnahmen in Auslese

Beethovens 4. Sinfonie in B steht im Schatten der berühmten „Ungeraden". Wahrscheinlich geht das lediglich auf das Fehlen einer Schlagwortbezeichnung für das musikalisch den begünstigteren gegenüber in allem gleichrangige Werk. Die Beethovenkenner wissen das, und für sie wird die herrliche Wiedergabe der Sinfonie durch Willem Mengelberg und das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester daher eine willkommene Bereicherung des Repertoires bedeuten. Telefunken hat sich offenbar die Aufnahme sämtlicher großen Schöpfungen Beethovens als Ziel gesteckt. Die für Mengelberg charakteristische peinliche Genauigkeit im Vortrag gewährleistet höchste Werktreue, und trotzdem wird in allem die Geistigkeit des großen Dirigenten erkennbar. Das Adagio ist erfüllt von echtem Gefühl, und die Melodik gelangt ideal zum Ausschwingen. Die Vorzüge des Orchesters kann man am augenfälligsten bei dem heiklen letzten Satz feststellen, der blitzsauber und in meisterhafter Phrasierung erklingt. Die ganze Sinfonie ist auch aufnahmetechnisch eine Meisterleistung, so daß man die Wiedergabe wohl mit Recht zu den gelungensten Beethoven-Aufnahmen zählen darf.

(Telefunken SK 2794/2797.)

Beethovens letzte Streichquartette gehören auch heute noch zum Schwierigsten, wenn man die Gesetzmäßigkeiten der Anlage erkennen will. Man hat eine ganze Literatur über diese von dem tauben Beethoven komponierten Kammermusikwerke geschrieben. Es kann keinen besseren Weg für den Musiker wie für den Musikliebhaber geben, um ganz in diese Schöpfungen einzudringen, als das Studium vorbildlicher Plattenaufnahmen. Das cis-moll-Quartett op. 131 liegt in einer Wiedergabe des Calvet-Quartetts vor, die eine Krönung der schon oft gewürdigten Beethoven-Aufführungen der vier Franzosen bilden. Die Weite des Ausdrucksbereiches Beethovens wird in selbstverständlicher Überlegenheit bewältigt. Von kräftigem Zupacken bis zu nahezu entmaterialisierter, versponnener Tongebung ist alles darin enthalten. Die klangliche Grazie und die unfehlbare Intonation machen die Aufnahme genußvoll, aber man wird das Lob der vier Künstler noch überzeugter vertreten können, wenn man ihrem Vortrag mit der Partitur folgt. Da hat man ein Beispiel der schöpferischen Werktreue vor sich, wie sie nur von den Größten erreicht wird.

(Telefunken E 2590/2594).

Die 7. Sinfonie von Jean Sibelius gehört zu den eigenartigsten und konzentriertesten Schöpfungen des finnischen Sinfonikers. Sie enthält trotz der Einsätzigkeit alle Elemente einer ausgewachsenen Sinfonie. Dazu ist sie in der Betonung der volkstümlich-bodenständigen Note, die für das gesamte Schaffen von Sibelius kennzeichnend ist, bei einer Tonsprache angelangt, die jeden Hörer ohne weiteres einfangen muß. Die geniale Instrumentierungskunst und der großartige formale Aufbau werden mit Händen greifbar in der Aufführung durch Serge Kussewitzky mit dem Londoner Rundfunk-Sinfonieorchester. Lediglich die abrupten Übergänge von einer Plattenseite zur nächsten beeinträchtigen den sonst überwältigenden Gesamteindruck. Die Intensität des Vortrags ist zwingend. Man möchte recht vielen zeitgenössischen Werken eine so überzeugende Aufnahme wünschen, obwohl über allem naturgemäß die inneren Werte dieser Partitur stehen. Man sollte annehmen, daß sich Sibelius auf Grund der bereits vorliegenden ausgezeich-

neten Platten eine ständig wachsende Resonanz schaffen muß.

(Electrola DB 1984/1986.)

Wie sehr Johann Sebastian Bachs Kunst der Schallplatte entgegenkommt, sieht man an dem ungewöhnlichen Eindruck, den die D-dur-Suite Nr. 3 auslöst. Allerdings bleibt Désiré Defauw dem Werk nichts schuldig. Das Brüsseler Orchester spielt mit einer kaum zu übertreffenden Leichtigkeit der Tongebung, die dabei jedoch äußerst bestimmt ist. Die Ouvertüre allein bildet bereits ein Kabinettstück. Überhaupt ist die Ausgewogenheit aller Teile das Merkmal der ganzen Wiedergabe. — Eine rauschende Sarabande von Coselli spielt ergänzend das Madrider Sinfonieorchester unter Fernandes Arbós.

(Odeon O—7432/7434.)

Händels Orgelkonzert Nr. 10 spielt Alfred Sittard mit den Berliner Philharmonikern mit der Einfühlung, die wir bei ihm gerade im Vortrag älterer Musik kennen. Die Klarheit der Händelschen Linienführung gibt der gelungenen Aufnahme das Gepräge.

(Grammophon EM 67258.)

Der slawische Marsch (op. 31) von Tschaikowsky ist besonders wirkungsvoll durch die virtuose Bläserbehandlung. Einen Marsch in dieser Weise aufzubauen vermag nur ein Meister vom Range Tschaikowskys. Die Dresdner Philharmoniker unter Paul van Kempen bewährten sich gerade bei dem anspruchsvollen Werk als ein leistungsfähiger Klangkörper. Die schwungvolle Wiedergabe ist geeignet, eine Brücke von der sinfonischen zur leichten Musik zu schlagen.

(Grammophon EM 15190.)

Das Cellokonzert von Boccherini hat sich bei den Cellisten wie bei den Konzertbesuchern unverändert in Gunst erhalten. Tibor de Machulla spielt es mit singendem Ton, wie es dem Charakter der Musik angemessen ist und mit blitzsauberer Technik. Der uns vorliegende Teil zeigt vor allem auch das gute Zusammenspiel mit den Berliner Philharmonikern.

(Telefunken E 2779.)

An dieser Stelle ist bereits auf die vortreffliche Wiedergabe Händelscher Concerti grossi durch

das englische Boyd Neel-Streichorchester hingewiesen worden. Jetzt ist das Konzert Nr. 6 aus Händels op. 6 auf drei Schallplatten hinzugekommen als eine Bereicherung der Aufnahmen älterer Musik. Die Streicherkultur der englischen Spieler ist vorbildlich. Der rauschende Klang der Musik Händels ist bestens eingefangen, ebenso wie daneben die getragenen Sätze mit feinem Stilempfinden vorgetragen werden.

(Grammophon EM 67219 und 67225/26.)

Die berühmten Streichsextette der Kammermusikliteratur erklingen der Besetzung wegen, die von der Norm abweicht, verhältnismäßig selten. Anton Dvořáks melodienseliges Sextett in A (op. 48) bildet ein Musterbeispiel dafür, wie sich edelste Volkstümlichkeit mit reiffster Kunst in der Satztechnik wie in der formalen Anlage vereinigen läßt. Das Budapester Streichquartett, verstärkt durch eine Bratsche und ein Cello, versenkt sich liebevoll in die Schönheiten des Werkes. Da die Wiedergabe einiger solistischer Streichinstrumente kaum Probleme bietet, ist die Aufnahme auch technisch bis ins letzte einwandfrei. Der Dumka-Satz ist erfüllt von der Leidenschaftlichkeit, die ein Merkmal der Musik Dvořáks bildet. Der abschließende Variationensatz stellt den Spielern besonders dankbare Aufgaben, die mit äußerster Kultur gelöst werden. Die Plattenfolge wird das Interesse am Sextettspiel wecken können.

(Electrola DB 3634/3637.)

Der große Geiger Vasa Prihoda spielt mit bestrickendem Ton Simonettis „Madrigale" und dazu makellos die virtuose „La Capricieuse" von Elgar.

(Grammophon J 30034.)

Die Schallplatte kann auch auf dem Gebiet der ernsten Kunst aktuell sein (nicht nur beim Tagesschlager), wie man an den Aufnahmen aus der jüngsten Richard-Strauß-Oper „Daphne" feststellen kann. Margarete Teschemacher und Torsten Ralf singen Ausschnitte aus dem Werk, wobei die Dresdener Staatskapelle unter Kurt Böhm als Helfer hinzutreten. Namentlich die Verwandlung der Daphne zeigt auch auf der

Platte die Schönheiten und die melodische Fülle der Musik. Margarete Teschemacher ist außerdem eine Sängerin, die den Erfordernissen der Mikrofonwiedergabe in jeder Hinsicht entspricht. Beide Stimmen sind hervorragend geeignet, ein äußerst positives Bild der Kunst des Meisters Strauß zu vermitteln und sofort in die breitesten Kreise der Musikfreunde zu tragen. Dank der akustischen Vollkommenheit sind die instrumentalen Besonderheiten der Partitur ebenfalls naturgetreu wiedergegeben.

(Electrola DB 4627/4628.)

Eine Überraschung bereitet Dusolina Giannini mit zwei Liedern von Jensen, dem liebenswürdigen Romantiker. In deutscher Sprache und mit bewundernswerter Einfühlung singt die Künstlerin „Waldesgespräch" und „Der Schmied", begleitet von Michael Raucheisen.

(Electrola DA 4451.)

Heinrich Schlusnus hat Beethovens Gesang „An die Hoffnung" mit jener Verinnerlichung und der Größe der Gestaltung vorgetragen, die seinen Ruf gebildet haben. Sein Begleiter Sebastian Peschko verdient der ausgezeichneten Angleichung an den Sänger wegen Hervorhebung.

(Grammophon L 62797.)

Anny von Stosch vom Kasseler Staatstheater singt mit verhältnismäßig kleiner, aber gepflegter Stimme zwei Arien der Leonore aus Verdis „Macht des Schicksals". Robert Heger mit dem Chor und der Kapelle der Berliner Staatsoper schafft den gediegenen Hintergrund der Aufnahme. (Odeon O—7881.)

Die brasilianische Sopranistin Christina Maristany entwickelt ihre kultivierte Gesangskunst in Volksliedern ihrer Heimat, die trotz des für uns unverständlichen portugiesischen Textes starke Wirkung auslösen, weil eine überlegene Künstlerin am Werke ist. (Grammophon H 47232.)

Das Musikleben der Gegenwart

Musikstadt Wien

Ein Jubiläum außergewöhnlicher Art konnte das NS.-Sinfonieorchester feiern. Es war ein glückhaftes Zusammentreffen, daß das tausendste Konzert seiner derzeitigen Gastspielreise durch die Ostmark mit seinem Auftreten in Wien zusammenfiel. Der Ruf Wiens als Musikstadt ist allgemein bekannt, daß aber das Jubiläumskonzert des NS.-Sinfonieorchesters im großen Musiksaal des Konzertvereinshauses stattfand, an jener Stätte, an der die hervorragendsten Komponisten und Dirigenten gewirkt haben, angefangen von Beethoven bis Brahms, ist von symbolhafter Bedeutung.

Generalmusikdirektor Franz Adam eröffnete das Festprogramm mit der Ouvertüre zu der Oper „Oberon" von C. M. von Weber. Die glanzvolle Wiedergabe dieses echt romantischen Werkes bestätigte den Ruf, den das NS.-Sinfonieorchester sich in unverhältnismäßig kurzer Zeit im deutschen Musikleben errungen hat. Die Wiedergabe der fünften Sinfonie von Beethoven war getragen von einer jungen, unbelasteten Angriffsfreudigkeit. Dieses grandiose, heroische Schicksals- und Kampflied in seiner ganzen Größe wurde durch Generalmusikdirektor Franz Adam gerade in seinen kämpferischen Gehalten am reinsten erschöpft. Das ist kein Zufall; denn Franz Adam hat sich seinen Klangkörper geformt und dem kulturpolitischen Willen der Partei unterstellt, als diese noch Kampforganisation war.

Wie der Dirigent, so folgte auch das Orchester voll gläubiger Hingabe unbeirrbar den großen Idealen des Führers. Der stürmische Beifall verstärkte sich noch, als Franz Adam verschiedene große Lorbeerkränze überreicht wurden. Glückwunschtelegramme des Stellvertreters des Führers Rudolf Heß, der Reichsleiter Alfred Rosenberg und Dr. Ley wurden verlesen.

Eine feinsinnige Ausdeutung erfuhr Max Regers „Böcklin-Suite", die Franz Adam in ihrer ganzen farbigen Klangpracht erstehen ließ. Das blutsmäßige Ahnenerbe — in Franz Adams Ahnenreihe finden sich nicht weniger als 38 Maler — erschöpfte hier die Bildhaftigkeit der Tonsprache in einmaliger Größe, wie dies eben nur einem Menschen möglich ist, der visuelle Eindrücke in akustische zu verdolmetschen vermag. Den rauschend-hymnischen Abschluß brachte die Tannhäuser-Ouvertüre von Richard Wagner. Der vollbesetzte Saal feierte Adam und sein Orchester mit stürmischem, nicht endenwollendem Beifall.

Das zweite Konzert des NS.-Sinfonieorchesters

fand im Konzerthaus unter der Leitung von Erich Kloß statt und gestaltete sich zu einem erneuten Triumph. Die Spielfolge begann mit der Leonoren-Ouvertüre von Beethoven. Die „Unvollendete" von Franz Schubert, unübertrefflich gespielt, erzeugte eine künstlerische Hochspannung. Franz Liszts Klavierkonzert bildete den Höhepunkt des Abends. Erich Kloß, der den Solopart mit souveränem Können interpretierte, leitete das Orchester vom Flügel aus. Ein besonderes Geheimnis des Musizierens von Erich Kloß sind seine unerhört feinen dynamischen Abstufungen. Eine meisterhafte Probe dieser Kunst gab er mit „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß. Die farbig und dramatisch durchglühte Wiedergabe elektrisierte die Zuhörer, die den Dirigenten und das Orchester mit frenetischem Beifall umjubelten.

★

Wien ist vielleicht von allen Städten des Großdeutschen Reiches diejenige, welche die größte Musiktradition hat. Das „singende, klingende Wien" ist nicht etwa ein süßlich-sentimentales Schlagwort, sondern lebendige Wirklichkeit. Diesen Zug, in welchem das ganze Wiener Leben Gegenständlichkeit geworden war, können wir erst heute wieder recht ermessen, nachdem der Spuk einer verworrenen Systemzeit sein Ende gefunden hat. Die Wiener hatten allerdings unter der Gewaltherrschaft der Dollfuß und Schuschnigg das Tanzen und Singen verlernt. Nun aber ist in der befreiten Hauptstadt der Ostmark seit der Heimkehr ins Reich und der seelischen Befreiung durch den Nationalsozialismus wieder beschwingte Freude und lebensbejahende Heiterkeit eingekehrt. Aus allen Winkeln der Straßen klingen wieder die Walzer wie zu Zeiten des genialen Johann Strauß. An dem Haus, in dem ich wohnte, ist eine Erinnerungstafel angebracht an die Urauffführung des Walzers „An der schönen blauen Donau" durch den Wiener Männergesangverein am 13. Februar 1867. Diese Aufführung — wir verstehen es heute nicht mehr — war ein Mißerfolg. Bald aber hatte diese Melodie die Welt erobert. Heute ist sie uns lieb und wert geworden wie ein altes Volkslied; sie ist uns das klingende Wahrzeichen Wiens. Und dieses Wien ist auch der fruchtbare Boden der klassischen Operette geworden, angefangen von Johann Strauß bis zu Franz Léhar. Diese echte Wiener Operette hat aber nichts zu tun mit jenen parodistischen laszioen Machwerken jüdischer Schlagerfabrikanten, die in der Nachkriegszeit gerade auf diesem Gebiet in fast unvorstellbarer Weise ihr Gift verspritzen konnten. Die zerstörenden Mächte sind auch durch den Nationalsozialismus in der alten Donaustadt paralisiert worden. Die NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude hat mit der Erwerbung des Raimund-Theaters unter der zielstrebigen Leitung des Intendanten Willy Seidel hier eine Pflegestätte für die alte traditionsgebundene Wiener Operette geschaffen, die vorbildlich ist. Dies bewies die Erstaufführung der Neubearbeitung der nun 30 Jahre alten Operette „Der Graf von Luxemburg" von Franz Léhar. Diese Operette hat nichts von ihrer Wirkungskraft eingebüßt. Die Neuinszenierung durch den Oberspielleiter Rober Nästelberger hatte aber auch ein Niveau, das dem verwöhntesten Geschmack Erfüllung brachte. Nästelberger hatte für den dritten Akt eine zusätzliche Szene zwischen der Gräfin Kokozow und dem Hoteldirektor geschrieben, die in schöner Weise die Traditionsgebundenheit der Wiener Operette widerspiegelt. Während vom Ballsaal her der bekannte Walzer aus der „Lustigen Witwe" erklingt, erinnert sich der Hoteldirektor plötzlich, daß die Gräfin, die ihm gegenübersitzt, vor 34 Jahren die tragende Rolle in dieser Operette gespielt hat. Mizzie Günther, die die Gräfin verkörperte, spielte somit ein Stück ihres eigenen Lebens. Es ist klar, daß die Wiener bei ihrem innigen Verhältnis zum Theater bei dieser Stelle in einen Sturm der Begeisterung ausbrachen.

Die musikalische Leitung lag in den Händen von Kapellmeister Paul Cornelius, der durch das elementare, aber beherrschte Hinwirbeln der Musik, unter absoluter Wahrung der künstlerischen Struktur, die Wiener bis zur Raserei mitriß. Neben den geschickt und glücklich besetzten Solopartien hatte Lilo Engbarth mit ihrer Tanzgestaltung wesentlichen Anteil an der in allen Teilen künstlerisch wertvoll gestalteten Neuinszenierung. Das Deutsche Volkstheater in Wien, ein Institut, in welchem die NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude der Schauspielkunst eine würdige Pflegestätte geschaffen hat, steht unter der Leitung des Intendanten Walter Bruno Iltz. In der Inszenierung des als Gast wirkenden Spielleiters

Walter Ullmann gelang in der Schlegelschen Übersetzung Shakespeares „Sommernachtstraum" zu glanzvoller, gut durchgegliederter Aufführung.

Die unwirklich-wirkliche Welt des „Sommernachtstraums", die Shakespeare in die Schönheit seiner Verse gebannt hat, der kraftvolle Humor, der Übermut und die zarte Innigkeit, all das gibt einem echten Musiker Gelegenheit zu einer Begleitmusik, ja fordert eine solche geradezu heraus. Gewisse Kreise trauern heute noch der Sommernachtstraum-Musik des Juden Mendelssohn nach und tuen so, als bedeute ein Verzicht auf diese ein unwiederbringlicher Verlust. Mendelssohn war ein Exponent des Judentums, und darum wurde seine Musik so aufdringlich in den Vordergrund geschoben. Ihren Gehalten nach hat sie das gar nicht verdient; denn schon die Ouvertüre ist ein billiges Potpourri gestohlener Themen von Johann Rudolf Zumsteeg und C. M. von Weber, verkittet mit französischer Ballettmusik.

Nichts von dieser mauschelnden Geschwätzigkeit findet sich in der neuen Sommernachtstraum-Musik von Ludwig Maurick, der mit seiner Oper „Die Heimfahrt des Jörg Tilmann" das Fronterlebnis musikdramatisch gestaltet hat. Es ist bezeichnend für diesen deutschen Komponisten, daß er seine Begleitmusik auf dem gesunden Humor der Rüpelszenen aufbaut. Echte Komik, gepaart mit heiterer Lebensfreude, das sind die Grundelemente der Musik, die Zettel und seine Genossen begleiten. Für die Elfenszene und die Auftritte von Titania und Oberon hat Maurick charakteristische Motive gefunden. Um das gesprochene Wort nicht zu stören, greift er oft zu fast unwirklich visionären Klängen. Aber auch dort, wo Maurick den Text zum Lied auskomponiert, imponiert er durch den melodischen Schwung und die sichere Erfindung. In den 21 Nummern der Begleitmusik hat hier der Tonschöpfer die ganze notwendige Gefühlsskala abgewandelt, die für das Bühnengeschehen notwendig ist. Um die wertvolle Musik, die wegen ihres konzertanten Charakters zum Konzertsaal drängt, unabhängig von dem Theaterstück dem Musikliebhaber zugänglich zu machen, hat Maurick diese Sommernachtstraum-Musik zu einer „Shakespeare-Suite" zusammengefaßt, die demnächst in der Universal-Edition erscheinen wird. Damit wird der seltene Reiz, der von dieser Musik ausgeht, auch den Konzertbesuchern zugänglich gemacht.

Rudolf Sonner.

Soests Musikleben seit 1933

Wie in vielen kleineren und mittleren Städten wurde das Musikleben in Soest vor dem Umbruch von privaten Kreisen erhalten, und ebenfalls wie in vielen kleineren und mittleren Städten hatte dies Musikleben, so pfleglich es mit bestem Willen betrieben wurde, das Odium der gesellschaftlichen Exklusivität auf sich geladen. — Seit 1860 hatte Soest seinen „Soester Musikverein" mit ausgezeichneten musikalischen Leitern, darunter als den bedeutendsten den tüchtigen Dirigenten August Knabe. Es hatte auch eine Reihe gut fundierter Musikpädagogen, beamtete und nichtbeamtete, die nicht nur die höheren Töchter und Söhne der alten Hansestadt am Klavier betreuten, sondern die in ernstlichen Studien, besonders Gesangsstudien, dem Musikverein und den Soester Männerchören einen gesangsfesten Stamm zuführten. Aber wie gesagt, dies alles, so gut es gemeint und so gekonnt es war, blieb eine Angelegenheit für die wohlhabenden Bürger Soests, die auf diese honette Manier ihrem blühenden Gesellschaftsleben einen künstlerisch wertvollen Hintergrund geben wollten. Westfälische Sturheit, nah angebaut bei den reichen alten Erbhöfen der fruchtbaren Soester Börde, tat das Ihre hinzu, die „holde Kunst" dicht unter Glas und Rahmen zu halten. — Das Soester „Volk", Handwerker, Mühlenarbeiter, Landarbeiter, Kötter, glinzte mehr oder wenig neidisch oder gottergeben durch die Scheiben ..., und heute noch, nachdem durch die energisch eingreifenden Parteigliederungen, besonders durch die Arbeitsfront und die „Kraft-durch-Freude"-Organisation, alles getan wird, um auch dies „Volk" zu musikalischen Erlebnissen hinzuführen, kommt es nur sehr langsam im Schritt mit...

Als der frische Wind von 1933 im deutschen Kulturleben wehte, hieß es nun auch für die Soester: mittun, aufbauen, neuordnen! Wahrscheinlich knurrte man erst wie jeder „Neuerung" gegenüber ein bißchen durch die westfälischen Zähne, die sich nur so schwer öffnen wollen, man sah wohl auch alles noch nicht so schnell ganz klar. Aber es ging, und — wie eine fünfjährige, wenn auch nicht stetig gleich verlaufende Entwicklung beweisen kann — es ging eigentlich trotz westfälischer Dickköpfigkeit ausgezeichnet. Die alten musikpflegenden Kreise blieben in der überwiegenden zahlenmäßigen Beteiligung die sicheren Träger auch des nationalsozialistisch ausgerichteten Musiklebens.

Dieser auffallende Erfolg ist wohl wesentlich dem städtischen Musikbeauftragten von Soest, dem früheren Oberbürgermeister Dr. Scharnow zuzu-

schreiben. Er brachte seine langjährigen Erfahrungen aus Hameln mit, fand schnell den richtigen Ton und hatte die nötige Energie. In Gemeinschaft mit den kulturellen Richtungen der Partei galt es für ihn zunächst, ein auch verwaltungsmäßig einheitlich geführtes Musikleben zu organisieren. Es wurde tüchtige Arbeit getan. An ihr hat die rührige Geschäftsleitung des Soester Verkehrsamts unter dem Geschäftsführer Hilse keinen unerheblichen Anteil. Rückgrat blieb in der Neugestaltung der „Soester Musikverein". Er heißt seit 1934 „Städtischer Musikverein". In enger Zusammenarbeit mit der städtischen Verwaltung wird er im Vorstand vom städtischen Musikbeauftragten, den Vertretern der Arbeitsfront, der „Kraft-durch-Freude"-Organisation und der Soester Männerchöre betreut. Die Veranstaltungen zeichnen unter dem Titel „NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Ein städtischer Zuschuß macht auch Veranstaltungen auf breiterer Basis möglich. — Zum Leiter der musikalischen Veranstaltungen wurde 1934 der frühere Dirigent des Philharmonischen Orchesters Hannover, Karl Gerbert, berufen. Seine Tätigkeit dauerte drei Jahre. — Er hat seines Amtes von musikalischen Gesichtspunkten aus untadelig gewaltet und das Soester Musikleben über die Grenzen Soests hinaus bestens bekanntgemacht. Er tat gute musikerzieherische Vorarbeit durch ausgiebige Einführungsartikel usw., und seine Gesamttätigkeit zeigt ihn als einen Musiker, dem keine Arbeit zuviel wurde. Seine Programme waren ernst, anspruchsvoll, vielleicht etwas zu einseitig betont auf die Altklassik (mit Bach-, Händel-, Schütz-Festen usw.) und Wiener Klassik. Erst März 1936 kam die erste größere zeitgenössische Veranstaltung mit der erfolgreichen Aufführung von Wilhelm Petersens „Großer Messe" in der Wiesenkirche heraus. Neben den bereits erwähnten Feiern fallen in seine Zeit der für Soest aufregende Besuch von Hans Pfitzner, der am 22. Okt. 1934 im „Schützenhof" mit dem Münsteraner Ensemble seine Oper „Der arme Heinrich" dirigierte, und die Westfalenfeier von 1935 mit der nicht allzusehr vom künstlerischen und Wetterglück begünstigten Aufführung der textlich bodenständigen Oper Raydas „Der Jäger von Soest".

Gerbert, der Soest auf eigenen Wunsch verlassen hat, hatte sich so fest in die Herzen der Soester Bevölkerung hinein„gearbeitet", daß sein Nachfolger, Dr. Ludwig Kraus (früher Essen), Herbst 1937 allerhand westfälische Dickschädelei zu spüren bekam. Der gemischte Chor des Musikvereins schrumpfte von etwa 100 Mitgliedern anfänglich auf runde 17 kläglich zusammen. Aber dank der energischen Führung einer umsichtigen Verwaltung und ebenso dank des tatkräftigen Arbeitseinsatzes von Dr. Kraus hat er heute nicht nur den alten Bestand wieder, sondern hat ihn sogar mit etwa 140 Sängern erklecklich überschritten. — Mit restlosem Einsatz seiner musikalischen Persönlichkeit führt Dr. Kraus die wertvolle Arbeit Gerberts weiter im gleichen Erziehungsgedanken durch einführende Vorträge und Artikel, aber auch durch festere Bindung mit der HJ. Er hat eine Singschar aus Jungvolk und Jungmädel gegründet, mit der er schon überraschende musikerzieherische Erfolge aufweisen konnte. Seine Konzertprogramme, obwohl die klassische Tradition pflegend, sind auch der Gegenwartsmusik erfreulich zugewandt. Wir denken hier außer an die schon erwähnte Messe Petersens an die sehr gelungene, großartig gestaltete Aufführung von Grabners Oratorium „Segen der Erde", an die Berücksichtigung der schaffenden westfälischen Musiker wie Eckarts und Weweler u. a. — Seine Aufbauarbeit geschieht völlig reibungslos und trägt alle Keime hoffnungsreicher Ernte in sich.

Mally Behler.

Das neue Apollo-Theater in Köln

„Welt-Uraufführung" von Walter Kollos „Schiff der schönen Frauen"

Mit dem neuen Apollo-Theater, das nach dem Entwurf des Düsseldorfer Architekten Ernst Huhn aus dem Zirkusraum des ehemaligen Reichshallentheaters entstand, hat die Hansestadt Köln eine dritte Großbühne erhalten, die als „Haus der guten Laune" für die moderne Operette bestimmt ist. Der Bauherr Emil Schilling hat sich nicht mit einer sogenannten „Renovierung" des alten Hauses begnügt, sondern ein in Architektur und Ausgestaltung neuzeitliches Theater errichten lassen, angefangen bei der in Tuffstein repräsentativ ausgeführten Fassade bis zu dem in die Breite ausladenden Innenraum, der insgesamt 1500 Zuschauer faßt. Der Zusammenklang der Farben Gold, Silber und Rot trägt festlichen Charakter, wobei die mit goldfarbenem Samt bekleideten und durch Pfeiler aus Palisanderholz aufgeteilten Flächen zu dem scharlachroten Bühnenvorhang den harmonischen Kontrast bilden. Paul Helmut Schüßler als künstlerischer und Gerd Schilling als geschäftlicher Leiter scheuten weder Einfälle noch Kosten, um den Start des Apollo-

Theaters in die erste Spielzeit so erfolgreich wie möglich zu gestalten. Besondere Umstände brachten es mit sich, daß der technische Apparat noch nicht ganz eingespielt werden konnte, so daß beabsichtigte Wirkung und Ausführung nicht immer einander entsprachen.

Die „Welt-Uraufführung" (wann wird dieses tönende Reklameschlagwort endlich beseitigt oder nur solchen Werken vorbehalten, die wirklich die „Welt" angehen?) einer Operette von Walter Kollo brachte den Stapellauf vom „Schiff der schönen Frauen". Im Untertitel ist von einem „Duell der Liebe mit Musik in zehn Gängen" die Rede. Die Bezeichnung „Revue" sagt ungefähr dasselbe aus. Die von Bruno Hardt-Warden und Egon Schott erfundene Handlung spielt zwischen London und der Südsee, wohin sich die überspannte Tochter Harriet eines Großreeders mit einer Schar gleichgesinnter Evastöchter auf ein Jahr zurückziehen will, um der Welt zu beweisen, daß „man" auch ohne Mann leben kann. Der Schlüsselroman eines Mister Hunter, der sich die blonde Harriet („Sie haben so etwas Besonderes, ich sah noch nie etwas Blonderes" singt er nach dem Willen der Autoren!) als Objekt seiner Persiflage vorgenommen hat, brachte die Dollarprinzessin — eigentlich müßte es ja „Pfundprinzessin" heißen — auf diese verrückte Idee, deren Verwirklichung selbstverständlich am Manne scheitert. Hätte sie vorher Gerhart Hauptmanns Roman „Die Insel der großen Mutter" gelesen, wäre ihr Entschluß wahrscheinlich anders ausgefallen. Das Duell zwischen Harriet und Hunter geht unblutig aus und happyendet mit den in der Gattung Operette üblichen Paarungen. Die Musik von Walter Kollo ist flott und schmissig, soweit der Marschrhythmus vorherrscht. Irgendwelche neue Charakterzüge werden in das bekannte Schaffensbild des Komponisten nicht eingefügt. Franz Marszalek ist einer der tüchtigsten deutschen Operettenkapellmeister. Mit Temperament holte er aus der Partitur das Äußerste an Klangeffekten und Schwungkraft heraus. P. H. Schüßler war der in allen Sätteln gerechte Spielleiter und Buffonist, der das etwas schwerfällig und breit anlaufende Spiel bald auf Touren brachte. Die blonde Schönheit von Maria Rieners Harriet, die reizende Soubrette Margit Stoehr und Otto Stadelmaier als wohltemperierter Tenorliebhaber erspielten und ertanzten den Schlagernummern etliche Wiederholungen. Hanns Bosenius, Wulf Rittscher, der den bewährten Spuren des dicken Kurt Seiffert folgt, und Lissy Niemz, die sich auf schottisch einführte, waren nicht weniger eifrig bei der Sache. Die von Erika Hanka geführte Tanzgruppe zeigte schon beim ersten Auftritt, einem mit schwarzgelackten Fracks und gelben Schnäbeln auch im Kostüm sehenswerten Pinguinentanz, straffe Disziplin. Die farbenprächtige Gesamtausstattung Heinz Hoffmanns war der „bildschöne" Rahmen der Premiere, die sehr beifällig aufgenommen wurde.

Friedrich W. Herzog.

Operetten-Erinnerungen

„Das Liebespensionat" — Uraufführung in Düsseldorf

Nichts sei gegen die Operette als Gattung gesagt. Sie hat die gleiche Daseinsberechtigung wie ihre Konkurrenz in der Oper. Wichtig ist nur, daß sie einen Wert besitzt. Sie soll ebenso auf einen schöpferischen Akt zurückzuführen sein wie jedes andere wirkliche Kunstwerk. Denn, so sagte schon Goethe, „keine Gattung ist gering zu achten, jede ist erfreulich, sobald ein großes Talent darin den Gipfel erreicht." Daß ein melodienreicher Walzer mehr Talent offenbaren kann als eine zwar handwerklich einwandfrei, aber ausdrucksarm zusammengezimmerte Sinfonie ist eine Binsenwahrheit, die immer noch nicht die allgemeine Zustimmung gefunden hat.

Man ist heute bescheiden geworden in seinen Ansprüchen an eine zeitgenössische Operette. Man gesteht ihr von vornherein eine hypothekarische Belastung mit „wandernden Melodien" zu und freut sich, wenn zufällig einmal ein roter Faden in der Handlung sichtbar oder eine Melodie vom Hauch der Originalität beschienen wird. Es ist durchaus verständlich, wenn heutzutage mancher Bühnenleiter lieber auf das Erbe der Vergangenheit zurückgreift als ein blutleeres Epigonentum künstlich unterstützt, das sich mit fremden Federn schmückt. Johann Strauß hat bekanntlich nicht nur 477 Walzer, sondern auch 16 Bühnenwerke geschrieben. Warum wird nur immer wieder „Die Fledermaus" oder „Der Zigeunerbaron" gespielt? Warum greift man nicht auf „Methusalem", „Cagliostro" oder „Waldmeister" zurück? Jedes dieser Werke besitzt mehr Lebenskraft als uns die Zeitgenossen zu geben vermögen. Und zu welchem Zweck beschäftigen die großen Theater Musikdramaturgen? Die Einrichtung einer Strauß-Operette ist praktische Arbeit für das lebendige Theater. Deshalb werden wir an dieser Stelle mit besonderem Interesse alle Versuche unter-

stützen, die zur Wiedergewinnung dieses köstlichen Melodiengutes für die Bühne unternommen werden, mag der Komponist nun Johann Strauß, Zeller, Millöcker oder Franz von Suppé heißen. Was A. Treumann-Mette in textlicher und — unter Mitwirkung von E. Wrana — in musikalischer Beziehung in „Das Liebespensionat" investiert hat, ist nicht nur als Gedächtnisleistung beachtlich. Die beiden üblichen Paare (erste Sängerin und Tenor, Soubrette und Buffo) finden sich, werden getrennt, und am Schluß — na ja — da gibt es die übliche Verlobung. Da der Buffo dieses Quartetts bei Treumann-Mette ein Fußballchampion ist, spielt der Sport in der Handlung eine gewisse Rolle. Ein auf ihn bezugnehmendes Marschlied hat sogar Schmiß und Schlagerwert. Im Finale des ersten Aktes erklingt Paul Linckes „Isola bella" aus dem Nebelreich der Erinnerung; der zweite Abschluß, der zwar ohne den üblichen tragischen Aufschrei, aber mit rührendem Gefühl vor sich geht, verdämmert in einem leisen Anklingen an Lucienne Boyers berühmtes Chanson von der Liebe. Als Episodenfigur taucht in dem Liebespensionat ein alter Schuldiener auf, der jeden Abgang einer handelnden Person mit der Bemerkung „Jeder sein eigener Idiot" begleitet. Diese Feststellung ist so entwaffnend, daß ihr auch der Kunstbetrachter nicht zu widersprechen wagt. Die von Arno Aßmann im Operettenhaus der Düsseldorfer Städtischen Bühnen einfallsreich inszenierte Uraufführung war so lustig aufgepulvert, daß die Wirkung einzelner Situationen einfach



durchschlug. Ernst Hugo Rucker sah gut aus und sang so schön, wie man es von einem „primo tenore" erwarten darf. Elli Krasser gab sich mit natürlicher Herzlichkeit und wußte auch ihr Singtalent anmutig und kultiviert einzusetzen. Der unglaublich wendige Aßmann und die in ihrer herzhaften Komik unverwüstliche Trude Adam waren das klamaukfrohe Buffopaar. Die Bombenrolle der Pensionatsvorsteherin Xanthenia gab Selma Wuttke Gelegenheit, alle Register unglaublich wandlungsfähiger Charakterkomik zu ziehen. Hugo Moesgén dirigierte die reichlich füllig instrumentierte Musik mit gewohnter Sicherheit und handfestem Zugriff.

Friedrich W. Herzog.

Die Reichsmusiktage der Hitler-Jugend in Leipzig

Die Vierten Reichsmusiktage der Hitler-Jugend, die vom Herbst des vorigen Jahres auf Anfang Februar verlegt werden mußten, haben nunmehr in Leipzig stattgefunden. Die berühmten musikalischen Institutionen Leipzigs waren besonders geeignet, den Teilnehmern die große künstlerische Tradition der Bach-Stadt nahezubringen, eine Tradition, auf die heutige HJ. ihre zukunftsweisende musikalische Arbeit vornehmlich aufbaut.

Den eigentlichen Musiktagen ging ein internes Reichsmusikschulungslager voraus, das die hohe Verantwortung erkennen ließ, mit der sich heute die HJ. auf die Erfüllung der ihrer harrenden musikalischen Aufgaben vorbereitet. Hier standen hauptsächlich drei große Probleme im Vordergrund: die „Musikschule für Jugend und Volk", die für die Musikerziehung immer mehr an Bedeutung gewinnt, die Blasmusikpflege der HJ. und endlich das Wirken der Orgelarbeitsgemeinschaft der HJ., die unter Leitung von Prof. Gotthold Frotscher den Bau von einigen tausend Orgeln für die allerwärts entstehenden HJ.-Heime zu überwachen hat.

Die Reichsmusiktage der HJ. sollen in der Form, in der sie jetzt in Leipzig stattfanden, alljährlich abgehalten werden als eine umfassende „Musikalische Leistungsschau der Jugend". Das hat zur Folge, daß bereits diesmal in weit höherem Maße als bisher die Sing- und Spielfolgen ausschließlich von den Einheiten der HJ. durchgeführt wurden. Die gastgebende Stadt Leipzig bot lediglich zum Reichsmusikschulungslager ein Konzert des Gewandhausorchesters unter Leitung von Hermann Abendroth mit Helmut Bräutigams „Orchestermusik", der Ouvertüre zu Pfitzners „Käthchen von Heilbronn" und Beethovens Pastoral-Sinfonie, dann zum Abschluß der Musiktage ein Konzert des Leipziger Sinfonieorchesters unter Hans Weisbach mit Bruckners d-moll-Sinfonie und Mozarts A-dur-Klavierkonzert (So-

list Prof. Hans Beltz). Ferner reihte sich die Musikstadt Leipzig selbst mit in die Veranstaltungen ein mit einer Bach-Feier des Thomanerchores in der traditionsgeweihten Thomaskirche. Der Thomanerchor, der seit langem als geschlossene Einheit in der HJ. steht, sang unter Leitung von Thomaskantor Karl Straube Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn" und mit Anna Maria Augenstein (Sopran), Willy Heese (Tenor), Horst Günther (Baß) als Solisten die Kantate „Wachet auf". Die erhebende musikalische Feier wurde vervollständigt durch meisterliche Orgelvorträge (F-dur-Toccata und Fuge, Vorspiel „Ein feste Burg" und Passacaglia c-moll) von Günther Ramin. Johann Sebastian Bach, der als genius loci diesen Musiktagen überhaupt das bestimmende Gesicht gab, kam noch zu Worte in einer Veranstaltung im Rathaussaal mit dem sechsten Brandenburgischen Konzert, dem Doppelkonzert für zwei Violinen und dem „Musikalischen Opfer" sowie in der Schlußfeier in der Thomaskirche mit der „Kunst der Fuge". Beide Male war es Prof. Hermann Diener mit seinem collegium musicum, der in technisch vollendeter, musikantisch belebter und geistig tiefschürfender Wiedergabe die letzten Wunderwerke des großen Thomaskantors mit den Mitteln eines kleinen, solistisch besetzten Kammerorchesters in idealer Weise Klang werden ließ.

Alle übrigen Veranstaltungen wurden musikalisch von den Einheiten der HJ. und des BDM. bestritten. Schon bei der Eröffnungsfeier im Rathause, die durch eine Ansprache von Bürgermeister Haake und die mahnenden Worte von Gebietsführer Möckel: „Der Stil unserer Musik sei ungekünstelt, klar und offen" besondere Weihe erhielt, taten sich die Bläser des Gebietsmusikzuges Thüringen in einer Bläserfanfare von Händel und der gemischte Chor des Schulungslagers in der Kantate von Walter Rein „Die Sonne hat die Nacht bezwungen" rühmlich hervor. In Sonderveranstaltungen erfreute der Mozart-Chor der Berliner HJ. unter Erich Steffen durch feingeschliffenen Gesang älterer und neuer Lieder, das HJ.-Orchester Freiburg i. Br. unter Walter Müllenburg zeigte in älteren Werken von Rosenmüller, Haydn u. a., zu welch hoher Leistungsfähigkeit begeisterungsfreudige Jugend bei sachkundiger Führung heranzuziehen ist. Eine kleine sensationelle Überraschung bereitete dabei der 14jährige Jungvolkgeiger Otto Schärnack mit der erstaunlich ausgereiften Wiedergabe von Bachs E-dur-Violinkonzert.

Doch die HJ. musiziert nicht nur für ihr Heim oder gar für das Konzertpodium, sondern will echte Gemeinschaftsmusik pflegen, die den breiteren Volksmassen zugute kommt. Diesem Gedanken gilt ein offenes Singen zur Werkpause, das in den Räumen der Leipziger Wollkämmerei (einem Musterbetrieb der Deutschen Arbeitsfront) von Gerhard Nowottny geschickt geleitet wurde und unter dem Motto „Fangt euer Handwerk fröhlich an" Sing- und Spielgruppen des Betriebs und der HJ. zu anregendem Musizieren vereinte. Der Leitgedanke „Klingende Landschaft" durchzog einen prächtig verlaufenen Volkstumsabend im Städtischen Kaufhause, der unter musikalischer Leitung von Gerhard Maaß und Bernd Poieß (Sprecher) in einer musikalischen Reise durch deutsche Gaue die reichen Schätze an deutschen Volksliedern und Tänzen im Klang lebendig werden ließ. Sing- und Spielscharen aus allen Gauen, insbesondere Thüringen, Freiburg, Steiermark u. a. halfen mit bestem Gelingen, Ausführende und Hörer zu einer frohen, singenden Gemeinschaft zu verschmelzen.

Neuen Musizierwillen in Verbindung mit dem Gedanken der Wehrhaftigkeit ließ der „Festliche Bläserabend" im Zoo erkennen. Ein überwältigendes Bild von Ordnung, Zucht und Disziplin bot sich, als in prachtvoll ausgeführten Bläserweisen (Musikzüge Thüringen-Kölleda und Mittelland-Delitzsch, Rundfunkspielschar der RJF. Leipzig) Jahrhunderte deutscher Geschichte in alten Turmmusiken, Landsknechtsweisen, Märschen von friderizianischer Zeit bis zur Gegenwart unter Leitung von Helmut Majewski vorüberzogen.

Von größter Bedeutung war endlich die Kammermusik „Junger Nachwuchs — junges Schaffen" im Städtischen Kaufhause. Es wäre unrichtig, hier, wo sich der musikschöpferische Wille unserer Jugend kundgibt, schon überall Vollkommenes zu erwarten, doch ergab sich fast durchweg viel musizierfreudiger Schaffenstrieb, der, auf meist tüchtiges handwerkliches Können gestützt, nach einem neuen unkomplizierten, zunächst noch stark von verstandesmäßigen Erwägungen geleiteten Musikstil strebt. Aus der Fülle der sehr achtbaren Arbeiten von Karl Thieme (Serenade für Streicher), Bläsersuiten von Heinrich Brühl, Heinz Rockstroh, von Gerhard Maaß (Kleines Hauskonzert), Gustav Wolters (Ballade für Singstimmen und Instrumente) hoben sich Helmut Bräutigam mit der Kantate „Lob der Musik", Wolfgang Hiltscher mit fünfstimmigen Chören und Heinrich Spitta mit wirkungsvollen Chören hervor. Unter Leitung von Heinrich Spitta und Gerhard Maaß setzten sich Chöre und Orchester der Rundfunkspielschar und des Lagers mit gutem Gelingen für die Wiedergabe der teilweise recht schwierigen Neuheiten ein.

Mit einer festlichen Abschlußkundgebung im Gewandhaus fanden dann die Leipziger Reichsmusiktage ihr Ende. Auch diese Feier war musikalisch reich ausgestaltet, und noch einmal zeigten die Einheiten der HJ. in chorischen Darbietungen, Vorträgen von Jugendorchester und Bläservereinigungen ihre in diesen Tagen glänzend bewährte Leistungsfähigkeit. Das Schlußwort sprach Reichsjugendführer Baldur von Schirach, der in einer bedeutsamen Ansprache nochmals die kulturelle Aufgabe der deutschen Jugend umriß. Musikalisch müsse sie beim Lied beginnen, das unser Volk wiedererweckte. Das Singen müsse die Grundlage musikerzieherischer Tätigkeit sein; auf

dem Lied des Volkes ruhe all der unsterbliche Reichtum deutscher Musik.

Wilhelm Jung.

Chor- und Instrumentalmusik unserer Zeit

Die Musikwoche 1939 der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik brachte auch in diesem Jahre wieder eine große Anzahl von zeitgenössischen Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken zur Aufführung. Hier in diesen Veranstaltungen der Musikwoche, die nun schon zum drittenmal in den Räumen des Eosandersaales des Charlottenburger Schlosses stattfinden, erhält man alljährlich einen aufschlußreichen Einblick in das Schaffen unserer zeitgenössischen, hauptsächlich jüngeren Komponistengeneration.

Die Eröffnung der Musikwoche fand im Kuppelsaal des Reichssportfeldes statt mit der Aufführung der Kantate „Lob der Gemeinschaft" von Paul Höffer unter Mitwirkung des Landesorchesters und zahlreicher Chorgruppen unter Leitung von Eugen Bieder. Reichserziehungsminister Rust wohnte der Eröffnung bei sowie zahlreiche Ehrengäste der verschiedensten Behörden und Institutionen. Ein Abend im Eosandersaal des Charlottenburger Schlosses brachte die Aufführung des Puppen- und Schattenspieles vom Dr. Johannes Faust in der geschickten und handfesten Bearbeitung von Heinz Ohlendorf. Die Arbeitsgemeinschaft für Volksspiel leistete hier sowohl im Puppen- als auch im Schattenspiel saubere Arbeit. Die Musik dazu schuf Hans Chemin-Petit, der für die verschiedenen Welten dieses Spieles eine jeweils charakteristische Ausdrucksform fand. Besonders reizvoll war der Klang dieser Kammermusik, um die sich eine ausgezeichnete Musiziergruppe, zu der sich verschiedene Mitglieder des Deutschen Opernhauses gesellt hatten, erfolgreich bemühten.

Ferner hörte man Chor- und Instrumentalmusik der Gegenwart in geschickter und vielseitiger Auswahl. Von Helmuth Westermann gab es einen Liederzyklus „Die Mutter singt" zu hören, vier sehr zart empfundene und melodisch schöne Lieder für Singstimme, Tastinstrument und Streicher. Im Gegensatz zu dieser lyrischen Musik steht seine „Konzertante Musik" — ein außerordentlich schwungvolles und dabei charakteristisches Werk, das sich durch glänzende Stimmführung auszeichnet. Ernst Peppings A-cappella-Chor „Das gute Leben" führt in die Bezirke mystischer Versunkenheit. Sowohl hier als auch in seiner frisch dahinsprudelnden Sonate Nr. 1 zeigt sich Pepping als Meister der Satzkunst. Drei fünf- und sechsstimmige A-cappella-Chöre von Hans Brehme, in denen romantische Elemente zur Entfaltung kommen, vervollständigten das Programm dieses Abends. Der Hochschulchor unter Leitung von Eugen Bieder, das Collegium Musicum unter Hermann Diener und schließlich eine Reihe tüchtiger Solisten setzten sich erfolgreich für die Werke ein. Die Studierenden des Seminars für Privatmusikerzieher traten mit einer besonderen Veranstaltung hervor. Auch sie brachten zeitgenössische Musik, A-cappella-Chöre, eine Kantate von Walter Rein und verschiedenerlei Kammermusik zur Aufführung. Klanglich schön und musikalisch beschwingt spielte eine kleine Instrumentalgruppe wertvolle Variationen über ein altes englisches Volkslied für Blockflöte und Streicher von Karl Marx. Entzückend klang Armin Knabs „Kleine Musik für Blockflöte und Laute, die ebenso wie seine Suite in G-dur für Cembalo oder Klavier eine Bereicherung zeitgenössischer Hausmusik ist. Sauber und straff ausgerichtet sang der Chor, und auch die Orchestergemeinschaft legte unter der Leitung Karl Landgrebes von ernsthaftem Streben Zeugnis ab. Die letzten Jahre haben einen Aufschwung der Orgelmusik gebracht, der nicht zuletzt den bahnbrechenden Arbeiten Max Regers zuzu-

schreiben ist. Heute ist eine Generation von Komponisten und Orgelspielern am Werk, um der Orgel einen dominierenden Platz im Chor der Instrumente zu sichern. Ein Abend der Musikwoche war der zeitgenössischen Orgelmusik gewidmet, und auch hier konnte man erfreut in allen Werken wirkliche Schöpferkraft erkennen. Formal wurden — wie fast überall in der neuen Musik — die Bindungen zur barocken Musik sichtbar. Aber darüber hinaus konnte man bei allen Orgelkomponisten, bei Kurt Thomas, Hermann Erdlen, Helmut Bräutigam, Friedrich Michelsen und Joseph Ahrens jeweils persönlichen Stil feststellen. Studierende der Hochschule sorgten für eine saubere und charakteristische Wiedergabe.

Im abwechslungsreichen Programm der Musikwoche nahm die offene Singstunde, in der vor allem unsere Jugend, BDM. und HJ. zahlreich vertreten war, eine besondere Stellung ein. Hier schwand die Grenze zwischen Podium und Auditorium, und im gemeinsamen Gesang fanden sich alle zusammen. Der staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter unter Wolfgang Stumme sorgte für ein fröhliches Musizieren, in dem hauptsächlich Werke des erfolgreichen Dichterkomponisten Hans Baumann zur Wiedergabe kamen. Ein kleines Orchester spielte vor jedem Lied die Melodie vor und dann sangen alle, groß und klein, begeistert mit. Frische und gefällige Instrumentalmusiken, Chorgesang, Rezitationen und Erzählungen erweiterten wirkungsvoll den Rahmen dieser Singstunde.

Den weihevollen und festlichen Ausklang der Musikwoche bildete die Feierstunde zum Tag der nationalen Erhebung. Außerordentlich würdig und vorbildlich für die Feiergestaltung im Dritten Reich begingen die Kameradschaften des NS.-Studentenbundes das Gedächtnis dieses unvergeßlichen Tages. In sieben historischen Abschnitten wurde die deutsche Geschichte zum völkischen Staat hin dargestellt, und die gesprochenen Worte unseres Führers, Ernst Moritz Arndts, Huttens, Fichtes, Baldur von Schirachs und anderer großer Deutscher wechselten mit den festlichen Weisen von Heinrich Spitta, Walter Rein, Gerhard Maaß und Joseph Haydn. Die Feier, gipfelnd in den Worten zum 30. Januar und ausklingend in einem Aufruf zum Mitgestalten der Gegenwart, sah neben zahlreichen Studenten noch einmal alle die im Eosandersaal vereint, die der Musikwoche 1939 ihr besonderes Interesse schenkten. Wie auch schon in den vergangenen Jahren, gab die Musikwoche 1939 einen aufschlußreichen Einblick in die hauptsächlichsten Lehrgebiete der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik. Die Arbeit dieses Institutes unter der zielbewußten Leitung seines Direktors Eugen Bieder trägt wertvolle Früchte. Es seien nur in diesem Zusammenhang nochmals auf die Leistungen des Chores, des Orchesters und der Studierenden aller Zweiggruppen dieser Hochschule hingewiesen. Besondere Beachtung verdient auch die prächtige Zusammenarbeit von Lehrern und Schülern.

Gerhard Schultze.

Ein Opern-Einakter von Carl Orff

Carl Orffs Märchenoper „Der Mond" gelangte unter Clemens Krauß in der Münchener Staatsoper zur Uraufführung. Er hat das Textbuch selbst geschrieben unter Zugrundelegung eines Grimmschen Märchens. Ein Erzähler, dessen Vorbild der Evangelist der Passion ist, begleitet die mehr episch als dramatisch abrollenden Vorgänge. Die Fabel ist so recht für das musikalische Theater geeignet. Vier Handwerksburschen kommen in ein Dorf, vor dessen Gasthaus ein Mond prangt, den es in ihrem Dorf nicht gibt. Sie stehlen ihn und schaffen ihn heim. Orff läßt nun das sich drehende Weltenrad die fließende Zeit symbolisieren. Die Burschen werden alt und sterben, und jeder nimmt ein Viertel des Mondes mit in den Sarg. In der Welt des Todes setzen sie den Mond wieder zusammen und sein Licht bewirkt ein Erwachen der übrigen Toten, die sich zu ausgelassenem Tun zusammenfinden. Petrus wird aufmerksam auf das tolle Treiben, stellt die Ordnung wieder her und hängt den Mond schließlich am Himmel auf.

Hierzu hat Orff eine Musik geschrieben, die ihre melodischen Antriebe aus dem Volkslied holt und die sich auf musikalische Kleinformen beschränkt. Sie wird mit allen Errungenschaften der neuzeitlichen Orchesterkunst aufgeputzt. Vibraphon, Zither, Celesta und manches andere treten zu der großen Besetzung. Orff geht virtuos um mit dem gewaltigen Apparat, raffiniert in der sicheren Erzielung von Wirkungen; aber er ist weit entfernt von jeglicher romantischen Haltung. Durchsichtigkeit und Klarheit zeichnen ihn aus, und man bedauert nur, daß er die Längen nicht gefühlt hat, die nur zu schnell abstumpfen. Es ist in dieser Aufmachung kein Märchen mehr, sondern ein Sketsch.

Die Aufführung, die manche Derbheit milderte, blieb dem Werk nichts schuldig. Krauß leitete das Ganze mit wahrer Delikatesse. Rudolf Hart-

mann belebte das Spiel bis an die Grenze des Möglichen, und Ludwig Sievert schuf einen Bühnenrahmen, der durch die geschickte Aufteilung der Szene überraschte, die trotz der verschiedenen Schauplätze, die in einem einzigen Bild vereinigt waren, nirgends eng wirkte. Eine Auslese der besten Künstler sicherte der Aufführung den Erfolg.

Herbert Gerigk.

Otto Leonhardts Dritte Sinfonie

Uraufführung unter Leitung des Komponisten in Düsseldorf

Die als Musikpreis-Auftrag der Stadt Düsseldorf entstandene Sinfonie d-moll Nr. 3 von Otto Leonhardt wurde unter Leitung des Komponisten im Kaisersaal der Städt. Tonhalle mit starkem Widerhall aus der Taufe gehoben. Der im Jahre 1881 in Hildesheim geborene Komponist, ein Schüler von Max Reger und Nikisch, vermag sich in seinem sinfonischen Schaffen auf zwei erlauchte Ahnen, Brahms und Bruckner, zu berufen. Diese Wesensverwandtschaft äußert sich aber nicht in epigonalen Anklängen, sondern in einer produktiv wirkenden Kraft, die noch einmal eine große schöpferische Zusammenfassung der gefühlsbetonten romantischen Sinfonik unternimmt. Ihn drängt es zur großen Alfresco-Form, deren Bauplan von der festen Mitte eines sprachgewaltigen Themas Maß und Richtung empfängt. Das im Zwang des langsamen Rhythmus gehaltene Adagio breitet sich nach Art eines epischen Geschehens aus. Die Aufhellung des Moll durch ein kontrastierendes Dur ist ein Naturgesetz, das sich beispielhaft erfüllt, denn das Moll besitzt stets den Entwicklungsdrang zum Dur, das auch für sich allein zu bestehen vermag. Daß Leonhardt die Themen in den Ecksätzen von Posaunen und Trompeten blasen läßt, ergibt eine glanzvolle Klangwirkung von satter Pracht. Das Scherzo mit seinem liedhaften Trio wirkt nicht weniger geschlossen als das Finale, das in einer breit aufgebauten Zusammenfassung die Grundgedanken des Werkes noch einmal aufzeigt und sich in einem sieghaften Abgesang entlädt. Das Städtische Orchester folgte der Stabführung des Komponisten mit viel freudiger Einsatzbereitschaft. Die Sinfonie selbst stellt nicht nur im Schaffen Leonhardts, dessen Vierte und Fünfte Sinfonie demnächst in Remscheid und Krefeld uraufgeführt werden, einen Gipfel dar.

Friedrich W. Herzog.

Oper

Berlin: Zwei erfolgreiche Aufführungen der Volksoper bleiben nachzutragen. Daß Verdis Frühwerk „Luise Miller" in den Spielplan aufgenommen wurde, ist verdienstvoll, denn so nahe wie in dieser Oper ist das Genie des italienischen Musikdramas dem Genie des deutschen klassischen Sprechdramas in seinen insgesamt fünf Schiller-Vertonungen nicht wieder gekommen, höchstens noch im „Don Carlos". Das Aufeinanderprallen mächtiger Leidenschaften, großer dramatischer Gegensätze, das ein Lebenselement für Verdis Opern ist und das er vor allem bei Shakespeare und Schiller fand, ist hier mit einer musikalischen Ausdruckskraft gestaltet worden, die trotz aller Rossini-, Bellini- und Donizetti-Anklänge, trotz aller gesanglichen Bravour durch die Fülle der melodischen Eingebungen und des dramatischen Gehaltes zur Bewunderung zwingt und schon in beachtlichen Ansätzen den Verdi der späteren Meisteropern zeigt.

Die Aufführung der Volksoper, der Erich Orthmann vom Dirigentenpult her mit feiner Einfühlung in den Geist des Werkes das musikalische Gesicht gab, erhielt durch Hans Hartlebs Inszenierung (Bühnenbilder: Walter Kubbernuß) echte Opernwirkung. Die Gesangspartien waren bei Walter Hänse (der alte Miller), Emmy Stoll (Luise), Wilhelm Trautz (Ferdinand), Franz Notholt (Wurm), Margarete Krämer-Bergau (Amalia) und Artur Forwerk (Präsident) stimmlich und darstellerisch gut aufgehoben. Da auch der Chor, den Ernst Senff betreute, im Klang und in der fein schattierten Tongebung das künstlerische Niveau der Aufführung hielt, erzielten Werk und Wiedergabe einen beachtlichen Eindruck.

★

Mit Gounods „Margarethe" wurde die durch die erfolggekrönten Gipfelwerke der Opernliteratur bestimmte Spielplanlinie der Volksoper fortgesetzt. Die unverminderte Bühnenwirksamkeit dieses Hauptwerks der französischen Spätromantik bestätigte sich auch in der Kantstraße. Die Inszenierung erhielt durch Hans Hartleb wieder dramatische Triebkraft und durch die Bühnenbilder von Walter Kubbernuß eine wohltuende farbige und räumliche Ausgeglichenheit. Eine ausgezeichnete Leistung bot Gustav König am Dirigentenpult, der mit dem disziplinierten Orchester geschmeidig und mit sicherem Gefühl für die Ausdruckswerte dieser Partitur musizierte. Auf der

Bühne überzeugte Maria Wutz durch eine gefühlswarme und stimmlich sichere Darstellung der Titelrolle. Henk Noort brachte seinen hell gefärbten Tenor namentlich in der Gartenszene zur Geltung, und Wilhelm Schmidt setzte seinen heldischen Bariton mit dramatisch scharf profilierter Charakterisierungskunst für die Baßpartie des Mephisto ein. Hermann Abelmann als ausgezeichneter Valentin, Franz Klarwein als Siebel und Margarete Krämer-Bergau als Marthe ergänzten das Ensemble mit abgerundeten Leistungen. Für die choreographische Ausgestaltung der Walpurgisnacht hatte Erika Lindner einen dämonisch bunten Höllenreigen geformt.

★

Zum erstenmal stand der in deutschen und namentlich den Berliner Konzertsälen längst als Musiker von Rang bekannte japanische Dirigent Hidemaro Konoye am Dirigentenpult einer Berliner Oper. In der 25. Aufführung der „Zauberflöte" zeigte er in der Volksoper erneut die Vorzüge seiner Kunst, vor allem sein achtunggebietendes Einfühlungsvermögen in den Geist der deutschen Musik. Daß freilich zu einer restlosen Erfüllung des musikalischen Gehaltes gerade der „Zauberflöte" doch noch mehr notwendig ist, blieb an diesem sonst wohlgelungenen Abend nicht verborgen. Durch einige Umbesetzungen erhielten die Hauptpartien ein anderes Gesicht. Als Tamino gefiel Max Fischer durch seinen kultivierten Tenor, der Pamina verlieh Margarete Hoefflin-Jensen gepflegte Sopran-Anmut, während Rosel Schaffrian in den Koloraturen der Königin der Nacht und Günther Baum als dezent singender und spielender Papageno gefielen.

★

Die äußere Vieldeutigkeit von Mozarts „Zauberflöte" haben die Berliner Opern mit drei verschiedenen Neuinszenierungen unterstrichen. Der strengrealen Inszenierung der Volksoper, der fantastisch-irrealen der Staatsoper hat das Deutsche Opernhaus die klassisch-erhabene hinzugefügt. Der bestimmende Eindruck ging vom Bühnenbild aus. Wie vor einer Reihe von Jahren hatte man wieder auf die Entwürfe Schinkels zurückgegriffen, und in der Tat wirkten nicht nur die große Tradition, die mit diesem Namen verknüpft ist, sondern die vollkommene Harmonie von Raum und Farbe, von edler Form und glühender Künstlerphantasie auch heute mit stärkster Unmittelbarkeit. In diesem verpflichtenden szenischen Rahmen hielt die Inszenierung von Alexander d'Arnals die Linie „schlichter Schönheit", in der die Idee des erhabenen Gleichnisses das Spiel bestimmte. Auch Artur Rother gab vom Dirigentenpult her der Aufführung klassische Klarheit in der kammermusikalisch feinen Linienführung, wobei ihn der ausgeglichene Klangkörper des Orchesters eindrucksvoll unterstützte. Pamina-Tamino wurden durch Constanze Nettesheim und Walter Ludwig verkörpert, dort mit strahlendem und doch verinnerlichtem Sopran, hier mit edel gewölbter Belkantolinie. Carl Schmitt-Walter gab einen in Gesang und Spiel sicher beherrschten und doch durch feine Komik wirkungsvollen Papageno, während Wilhelm Lang Sarastros edler Würde mit klangvoll tiefen Baßtönen gerecht wurde. Gertrud Callams koloratursichere Königin der Nacht, Tresi Rudolphs muntere Papagena, die schön singenden Terzette der Damen und Knaben, der ausdrucksvolle Sprecher von Hanns Heinz Nissen, der lebendige Mohr von Reinhard Dörr und der hohen Lobes würdige Chor (Leitung: Hermann Lüddecke) rundeten die Aufführung zu einem klaren und schönen Zusammenklang ab.

★

Mit einer Neueinstudierung von Donizettis „Don Pasquale" nahm die Staatsoper das letzte Meisterwerk der italienischen Opera buffa wieder in ihren Spielplan auf. Wie in dieser stilistisch vollendeten Oper noch einmal die alten Typenfiguren der Buffa eine beglückende musikalische Ausprägung erhalten, so faßte auch die Aufführung der Staatsoper in der Inszenierung von Hans Friederici den Geist des Werkes vom Stil her, ohne auf die dankbaren Möglichkeiten wirkungsvoller Bühnenkomik zu verzichten. Eine glänzend durchgebildete Ensemblekunst, in die auch der Chor mit einbezogen war, bestimmte die von anmutiger Heiterkeit getragene Atmosphäre dieses gesangs- und spielfrohen Abends. Am Pult riß Johannes Schüler das Meisterorchester zu einer in der Beschwingtheit des Rhythmus und der Transparenz des Klanges vorbildlichen Leistung mit. In dem von Lothar Schenk von Trapp mit hellen und duftigen Farben gespanntem Bühnenrahmen beherrschte Erna Berger gesanglich das Feld. Ihre Norina war gleicherweise durch Kehlfertigkeit, stimmliche Süße und schauspielerische Grazie ausgezeichnet. Fritz Krenns Pasquale war in der Vermenschlichung dieser so oft possenhaft vergröberten Gestalt eine kaum zu übertreffende Meisterleistung. Neben diesen beiden Künstlern behaupteten sich Gino Sinimberghi mit dem Kopfglanz seines schlanken Tenors und Karl August Neumann als ein ungemein beweglicher und elegant intrigierender Dr. Malatesta.

Hermann Killer.

Frankfurt a. M.: Nachdem der Umbau der Oper alle neuzeitlichen bühnentechnischen Einrichtungen in fortschrittlichster Weise gesichert hat, boten die „Meistersinger" einen festfreudigen Beginn der neuen Spielzeit. Die Beweglichkeit und Geräumigkeit der Bilder, die Vielfalt des Lichtes und die sorgfältige, beinahe sinfonische Durcharbeitung der musikalischen Seiten des Werkes: das war ein vielverheißendes Zusammenwirken, an dem die Darsteller (J. Stern, J. Gläser, E. Hainmüller, R. Fischer, H. Schweebs u. a.) ebenso hingebend beteiligt waren wie GMD. Frz. Konwitschny. — Ein reines Schwelgen im Zauber des Rokoko ließ der in seiner Zugkraft unübertroffene „Rosenkavalier" zu, dank der geradezu kammermusikalischen Behandlung, die Clemens Krauß als Gast dem mit ihm eng verbundenen Orchester angedeihen ließ. Als Marschallin hatte er die Kammersängerin Felicie Hüni-Mihacsek von der Münchener Staatsoper mitgebracht, eine ideale Darstellerin und auch stimmlich eine Fachvertreterin großen Stils! — Mit Beethovens „Fidelio" fand sich Otto Winkler vom Württembergischen Staatstheater in Stuttgart am Kapellmeisterpult ein. Sein straffes Zupacken, das sich stets den inneren Stilgesetzen des Werkes unterordnet, war u. a. ein wesentlicher Vorzug, der zu seiner Verpflichtung als erstem Kapellmeister in Frankfurt geführt haben mochte. Daß dabei aber leicht das notwendige Nachgeben den szenischen Vorgängen und dem Gesang gegenüber gefährdet wird, zeigte Wagners „Tannhäuser", so sehr auch hier die exakte Ausarbeitung der Linienführung und der klanglichen Seite bestach. — Ein festlich gestimmtes, beifallsfrohes Haus findet stets Franz Völker bei seinem Erscheinen auf der Frankfurter Bühne vor. War doch auch diesmal sein „Bajazzo" wieder eine ideale Probe auf seine kraftvolle, in ihren Steigerungen unwiderstehliche Stimme, die auch das übrige Ensemble hörbar in Bann schlug. — Einen überaus starken Eindruck hinterließ das Gastspiel Lotte Schrades als Marschallin im „Rosenkavalier". Die Beherrschung eines vielseitigen Ausdrucks, die liebenswürdigen, unmerklichen kleinen Züge, mit denen sie ein überzeugend natürliches Spiel erzielt, dazu eine Stimme, die gleichfalls von diesem Scharme lebt, das sicherte ihr einstimmige Begeisterung. — Noch einmal ließ diese Berliner Sängerin auch ihre hochdramatischen Fähigkeiten als Brünnhilde in Wagners „Walküre" erkennen, eine Aufführung, in der für die Absage Franz Völkers Albert Seibert als Siegmund einsprang. — Stärksten Anklang fanden die beiden Operetten „Graf von Luxemburg" und „Der Zarewitsch", die vor allem mit Kräften des Berliner Admiralspalastes und mit Mario Parlo aus Dresden als strahlendem Tenor bestritten wurde. Das Schumann-Theater besitzt in Kapellmeister H. Keller einen feinsinnigen, umsichtigen Betreuer der leichten Muse.

Gottfried Schweizer.

Konzert

Apolda: Als ein Beweis beispielhafter, praktischer Kulturpolitik darf die Tatsache vermerkt werden, daß die NSG. „Kraft durch Freude" in der thüringischen Industriestadt Apolda dem einheimischen Komponisten Max Kurz zum 50. Geburtstag durch die Verpflichtung des Jenaer Sinfonieorchesters die Möglichkeit einräumte, ein Konzert mit eigenen Werken zu dirigieren. Max Kurz konnte nun in diesem Festkonzert neben einer Sinfonietta und stimmungsstarken, von Else Müller-Wallak einprägsam gesungenen Orchesterliedern seine zweite Sinfonie, f-moll, Werk 23, zur Uraufführung bringen, in der romantische Erlebnisgehalte in meisterlicher Instrumentation klangprächtige und herzgewinnende Gestalt gewannen. Der Komponist, ein Baußnern-Schüler und fürwahr ein Musikant des Herzens, verdient über seine Heimat hinaus gehört zu werden, diese Gewißheit nahm man aus den vielfältigen Eindrücken seiner beglückenden Musik mit heim.

F. O. Eckardt.

Berlin: Die Bühnensängerin Marta Rohs zeigte sich in einem Liederabend im Beethoven-Saal als eine Künstlerin, die auch in die Welt von Brahms und Hugo Wolf einzudringen vermag. Die im Umfang zwar begrenzte Stimme kommt der Liedgestaltung durch den keuschen Stimmklang entgegen. Der natürliche Vortrag nimmt für Marta Rohs ein.

Richard Laugs gehört zu jenen Pianisten, die ein reifes technisches Können mit einem eminenten Fleiß verbinden und die sich daher nicht im Glanz einiger Erfolgwerke, die gerade gangbar sind, sonnen. Er hat jetzt einen Zyklus von 12 Abenden begonnen, in dessen Verlauf sämtliche Klavierwerke Beethovens erklingen sollen. Wie er am

ersten Abend die Pathétique spielte, so wünscht man sich Beethoven vorgetragen. Geläufigkeit wird ebenso bewältigt wie singendes Melos. Die vorzügliche Pedalverwendung gewährleistet gemeinsam mit der Musikalität des Pianisten größtmögliche Klarheit des Vortrags. Der Zyklus wurde eingeleitet mit den Variationen des zehnjährigen Beethoven über einen Marsch von Dreßler.

Das holländische Zepparoni-Quartett erwies sich bei seinem ersten Berliner Auftreten als eine Vereinigung, die zu guten Erwartungen berechtigt. Der Primgeiger F. Zepparoni führt seine Partner straff und legt Wert auf sorgfältige Ausarbeitung. Die Vortragsfolge führte von Haydn über Schubert zu Respighi. Die Entwicklung des jungen Quartetts wird man mit Interesse verfolgen.

Mit bewundernswertem Wagemut setzt sich Georg Kuhlmann für zeitgenössische Klaviermusik ein. Leider haben solche Abende kaum einen Widerhall beim Publikum. Die 3. Sonate von Ernst Pepping ist gekennzeichnet durch formale Geschlossenheit und Einfälle. Ein virtuoses Charakterstück, das einen klavieristischen Hexensabbath entfesselt, ist Helmut Degens Capriccio scherzando. Unangenehme Häufungen von Dissonanzen brachten vier Intentionen von Kurt Hessenberg, dessen Sonatine dagegen etwas erfreulicher wirkte. Kuhlmann ist ein meisterhafter Klavierspieler, der den Werken nichts schuldig bleibt.

Herbert Gerigk.

Berlin: Die zweite Morgenfeier der Staatsoper erhielt ereignishaften Charakter durch die Uraufführung der „Sinfonie" Werk 12 von Boris Blacher. Die bisherigen Kompositionen des jungen deutsch-baltischen Tonsetzers ließen durch unverkennbare stilistische Eigentümlichkeiten aufhorchen. Das neue Werk bestätigte sie im wesentlichen. Eine überzeugende Logik der musikalischen Gedankenarbeit gehört zu den Hauptmerkmalen der Blacherschen Musik. Sie ist auf eine klar ausgeprägte Plastik des thematischen und motivischen Aufbaus angelegt und fesselt durch eine Bewegungsenergie, die unbedingt mit der vielzitierten Motorik des zeitgenössischen Stils eng zusammenhängt. Was ihr an Klang und Farbe fehlt, ersetzt sie durch eine musikantische Triebkraft, die auch da das Werk beherrscht, wo eine kühle, oft allzu kühle Verstandesarbeit zum bestimmenden Eindruck wird. — Die zweite Neuheit dieses anregenden Vormittags war das „Concerto da camera" Werk 11 des jugoslawisch-griechisch-deutschen Komponisten Boris Papandopulo. Diese Folge leicht hingeworfener Stimmungsbilder fesselt durch ihre kammermusikalische Feinarbeit und artistischen Klangeffekte, in die die ganz instrumental behandelte, nur vokalisierende Singstimme eingebaut ist. Johannes Schüler und das mit prachtvollem Schwung spielende Staatsopernorchester vollbrachten bei Blacher eine Meisterleistung, die ihre kammermusikalische Ergänzung durch die von Konzertmeister Georg Kniestädt angeführten Künstler — Erna Berger als Gesangsvirtuosin an der Spitze — bei Papandopulo fand. Richard Strauß' Tondichtung „Also sprach Zarathustra" gab der Morgenfeier den klangschwelgerischen Abschluß.

Im 6. Philharmonischen Konzert führte Wilhelm Furtwängler das „Präludium und Tokkata für Streichorchester" von Heinz Schubert zum erstenmal in Berlin auf. Das dankbare Werk verleugnet nicht die Formelemente und die Klangwelt des Barock, gelangt aber darüber hinaus zu einer namentlich kontrapunktisch fesselnden Eigenprägung. Furtwängler und die Philharmoniker — in den Soli Erich Röhn (Violine), Reinhard Wolf (Viola) und Tibor de Machula (Cello) — gaben dem Werk schwungvollen Auftrieb im Klang und in der Plastik der Konturen. Tschaikowskys 5. Sinfonie erhielt durch Furtwängler eine äußerste Straffung und klangliche Verdichtung. Solist des Abends war der Konzertmeister der Philharmoniker, Siegfried Borries, der Schumanns nachgelassenes Violinkonzert, das so kurze Zeit nach seiner späten Uraufführung bereits in unsere klassische Musikliteratur eingegangen ist, mit geigerischer Eleganz und lyrisch beseeltem Ton spielte.

Zum ersten Male im Großdeutschen Reich begrüßte man das Karlsbader Sinfonieorchester in Berlin. Auf einem von der Sudetendeutschen Kulturgesellschaft veranstalteten Konzert für die Winterhilfe der Deutschen in der Tschecho-Slowakei bewährte dieses älteste sudetendeutsche Kulturorchester sein Können unter der zügigen und sicheren Leitung seines Dirigenten Robert Manzer in einer sorgfältig ausgewogenen Wiedergabe von Schuberts B-dur-Sinfonie Nr. 5 und des Rhapsodischen Vorspiels „Triumph des Lebens" von dem allzufrüh verstorbenen sudetendeutschen Komponisten Rudolf Peterka. Maria Müller, selbst aus Sudetenland gebürtig, würzte den Abend, an dem zahlreiche Vertreter des Reiches, der Partei, der Wehrmacht und des Auslandsdeutschtums teilnahmen, durch vollendete Arien- und Liedvorträge, während der sudetendeutsche Pianist Ehrhard Michel dem d-moll-Klavierkonzert von Mozart einen klanglich fesselnden Umriß gab.

In Mary Ann Cullmer stellte sich eine junge

Dirigentin aus Indianapolis in USA. vor, die ihre Ausbildung zum Teil in Deutschland genossen hat. In der Reihe weiblicher Dirigenten, die uns bisher bekanntgeworden sind, behauptet sie einen ehrenvollen Rang. Ihre Wiedergabe von Mozarts g-moll-Sinfonie, des „Don Juan" von Richard Strauß, von Berlioz' Ouvertüre „Römischer Karneval" und César Francks d-moll-Sinfonie war durch eine geradlinige Werkdeutung bestimmt. Das Landesorchester bewährte sich wieder als ausgeglichener Klangkörper.

Die Sinfoniekonzerte der Volksoper bieten vielseitige und aufschlußreiche Programme. Überaus anregend gestaltete sich der 4. Abend, auf dem Erich Orthmann, der verdiente musikalische Leiter dieser Veranstaltungen, zuerst ein lange verschollenes, von dem großen Haydn 1801 aus der Taufe gehobenes Werk von Max von Droste-Hülshoff aufführte. Diese 4. Sinfonie des Onkels der großen Annette ist ein liebenswürdiger Ableger der klassischen Kunst Haydnscher Prägung. Den Gegenpol bildete Alfredo Casellas in farbigen Extremen schwellende Rhapsodie „Italia", in der Orthmann mit seinem hingebungsvoll mitgehenden Orchester alle Register eines glutvoll gesteigerten Orchesterklanges zog. Zwischen beiden sinfonischen Werken sang der in Berlin ansässige spanische Bariton Celestino Sarobe mit gepflegter Belkantokultur zwei Orchesterlieder des deutsch-spanischen Komponisten Ernest Halfter und den geistvoll instrumentierten kleinen Ravel-Zyklus „Don Quichote an Dulcinea".

Auch das letzte Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhauses erhielt vom Programm her eine besondere Note. Das „Zwischenspiel und Karnevalsmusik" aus der Oper „Notre Dame" des Wiener Komponisten Franz Schmidt zeigte die schwungvolle, in der guten musikalischen Tradition verwurzelte musikalische Sprache des schätzenswerten Meisters, die Artur Rother mit seinem ausgezeichneten Orchester zu einem rauschenden Erfolg führte. Eine impressionistisch farbige, locker gefügte Orchesterstudie „Wattenmeer im Hochsommer" von Erich Anders leitete den Abend ein, der in der klug gesteigerten Wiedergabe von Brahms 2. Sinfonie den instrumentalen Höhepunkt fand. Vorher spielte Edwin Fischer mit souveränem Können und mitreißender innerer Anteilnahme Beethovens Es-dur-Klavierkonzert. —

Im klassischen Zyklus des Philharmonischen Orchesters dirigierte Franz von Konvitschny Mozarts „Jupiter-Sinfonie", Beethovens „Tripel-Konzert" und die „Eroica" und erhärtete durch eine klare, straffe, Geist und Stil der Werke mit Sicherheit erfassende Wiedergabe sein geradliniges,

in Berlin bereits bekanntes und geschätztes Musikertum. In Beethovens „Triple-Konzert" zeichneten sich Erich Röhn (Violine), Tibor de Machula (Cello) und Siegfried Schultze (Klavier) als Solisten aus.

★

In der „Stunde der Musik" hatte der junge Geiger Hans Kruschek einen verdient starken Erfolg. Bachs g-moll-Sonate für Soloviolinе erfuhr eine technisch und geistig überzeugende Wiedergabe, die schon jetzt die Merkmale einer zu großen Hoffnungen berechtigenden Begabung aufwies. Alexander Roediger zeigte in Schuberts „Carnaval" sein gereiftes pianistisches Können, und Ursula van Diemen sang, von Michael Raucheisen begleitet, mit zartem Sopran Lieder von Brahms und Sibelius. Einen Sonntag später stellte sich das Hanke-Quartett (Wilfried Hanke, Rudolf Prick, Fritz Lang, Rudolf Metzmacher) als eine frisch und klangvoll musizierende Kammermusikgemeinschaft vor (Mozarts D-dur-Streichquartett K.-V. 575 und Hugo Wolfs Italienische Serenade). An Werken von Couperin und Loeillet bewährten Günther Ramin (Cembalo), Reinhard Wolf (Viola d'amore) und Paul Grümmer (Viola da gamba) als Mitglieder des Kammertrios für alte Musik ihren Ruf als Meister barocker Instrumente. Karl August Schirmer ließ in der A-dur-Sonate Werk 102 von Beethoven hinsichtlich der Ausgeglichenheit von Werkauffassung und temperamentvoller Musikalität eine erfreuliche Weiterentwicklung erkennen. — In der gleichen Veranstaltungsreihe zeigte der junge Pianist Friedrich Quest an Schumanns C-dur-Fantasie seinen leidenschaftlichen Einsatz und seine reichen technischen Mittel, die noch des Ausgleiches von Temperament und Formgebung bedürfen. In kammermusikalisch feiner Übereinstimmung spielten die bekannte Geigerin Marta Linz und Michael Raucheisen am Flügel Richard Strauß' klangschwelgerische Violinsonate Werk 18, während die Dresdner Mezzosopranistin Marta Rohs in Arien und Liedern die Schönheit ihres Organs und die mit Recht gerühmte Kultur ihres Vortrags zeigte.

★

Unter den kammermusikalischen Veranstaltungen nehmen die Beethoven-Abende des Stroß-Quartetts einen besonderen Rang ein. Die Wiedergabe ist beseelt und durchgeistigt, klar und selbstverständlich in der Werkauffassung und ausgeglichen in der Tongebung. Von der ersten Quartettgruppe Beethovens (Werk 18) führte die Vortragsfolge des vorletzten Abends über die tragische Symbolik von Werk 95 zu der so oft mißverstandenen Gelöstheit des letzten Streichquartetts Werk 135.

Die Berliner Konzertgemeinde bescherte mit einem Abend, an dem Edwin Fischer und das Brerenel-Quartett spielten, ihren Hörern einige Stunden eines ungetrübten kammermusikalischen Genusses. Das Spiel der fünf Künstler — außer Fischer noch Vittorio Brero, Otto Schad, Rudolf Nel und Theo Schürgers — wird von einer Gesinnung und einem Können getragen, das werkdienend und werkverbunden ist und das sowohl Brahms g-moll-Klavierquartett Werk 25 als auch Schuberts d-moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen" und Dvořáks A-dur-Klavierquintett Werk 81 zum Erlebnis werden ließ.

Die Kammermusikvereinigung Georg Fuhr — Fuhr wirkt als Geiger im Staatsopernorchester mit — trat mit einem Abend im Meistersaal hervor, der neben Schuberts Forellen-Quintett auch das kürzlich erst auf dem Internationalen Musikfest in Brüssel aufgeführte dreisätzige Streichquartett von Georg Fuhr selbst brachte. Es ist weniger durch die Form als vielmehr durch Klang und Farbe und durch feinen Sinn für die Möglichkeiten der Streichinstrumente ausgezeichnet. Die Wiedergabe durch die Kammermusikvereinigung, der außer Fuhr noch Gerhard Pohl, Fritz Henschke, Fritz Klessaschek und Hermann Schumacher angehören, wurde pianistisch durch Heinz Lamann ergänzt, der sich mit Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" einen verdienten Sondererfolg erspielte.

In den Konzerten junger Künstler gefiel der Bariton Friedrich Hertel in Liedern von Brahms und Schubert durch seinen ergiebigen, gut geschulten, in der Tiefe und Höhe klangschönen Bariton. Auch der technisch sichere Pianist Robert Bendler zeigte in Beethovens Werk 109 ein kultiviertes Spiel, dem jedoch noch eine größere Ausdruckskraft zu wünschen wäre. — An Haydns C-dur-Violinkonzert und der thematisch fein gegliederten D-dur-Violinsonate des vor zwei Jahren verstorbenen Ewald Sträßer erprobte die junge Geigerin Eva Roloff ihr Können, das durch ein spürbar tiefgehendes musikalisches Empfinden ausgezeichnet ist, nach der Seite des tonlichen Ausgleiches jedoch noch der Weiterentwicklung bedarf. — Wie die Pianistin Emma Sagebiehl Bach und Schumann (G-dur-Tokkata und fis-moll-Novelette Werk 21) anfaßte und durchführte, das war ein überzeugender Beweis eines technisch gereiften und gestaltenden Könnens. Die Sopranistin Erna Haßler ließ in Beethoven- und Schubert-Liedern einen ergiebigen, dramatisch ausdruckskräftigen Sopran hören, dem man noch mehr Weichheit und Abrundung in der Kantilene wünschte. Robert Bendler erwies sich als geschickter Begleiter.

★

Aus der stattlichen Reihe junger Pianisten sei Alfred Lueder hervorgehoben, der vier Beethoven-Sonaten aus den verschiedenen Lebens- und Schaffensabschnitten des Meisters spielte. Lueder besitzt die geistige Spannkraft für große pianistische Aufgaben und ein feines Stil- und Tonempfinden, dem die weitere Entwicklung auch die noch notwendige Abklärung bringen wird. — Carl Seemanns Stärke liegt in dem ausgeprägten Sinn für farbige Klangreize. Hinter seiner kraftvollen Tongebung steht jedoch auch ein fest umrissenes musikalisches Gestaltungsvermögen, das er an Werken von Bach, Beethoven (Hammerklaviersonate), Chopin und Debussy erhärtete. — Max Nahrath gilt seit Jahren als ein Pianist von Rang, bei dem sich technische Überlegenheit mit Stil- und Formgefühl verbindet. Sein Abend in der Singakademie machte u. a. mit der 1936 komponierten f-moll-Sonate von Ernst Stiebitz bekannt, einem einfallsreichen, in seiner Verbindung von romantisch-impressionistischen Elementen und bewegungskräftiger Melodik fesselnden Werk. — Ein seltenes Ereignis war der Klavierabend von Ernst von Dohnanyi. Man braucht Ungarns repräsentativen Komponisten als schöpferischen Meister in Deutschland nicht mehr vorzustellen. Daß er auch ein Pianist höchsten Ranges ist, bewies er erneut in eindrucksvoller Weise. Haydn, Beethoven, Brahms, Chopin und von eigenen Schöpfungen in erster Linie die Stücke aus „Ruralia hungarica" fanden eine im Technischen und Geistigen überragende Wiedergabe, in der sich gestaltender Wille und gestaltende Kraft durchrangen. Eine bestechende Klarheit der Linien und ein federnder, von einer beispiellosen inneren Energie belebter Anschlag — das sind einige Kennzeichen von Dohnanyis Spiel. — Demgegenüber verkörpert der Pariser Pianist Jean Doyen in der Klarheit und Leichtigkeit des Spiels die typische französische Schule. Wie z. B. die D-dur-Sonate von Mozart einer bewundernswerten Plastik und Durchsichtigkeit, schwerelos und doch mit

sicherer Akzentverteilung herauskam, das war ein ungemein gelungenes Beispiel dieser immer wieder bestechenden westlichen Spielkultur.

★

Bei dem Geiger Otto Kirchenmaier ist ein edler und ausdrucksfähiger, wenn auch nicht allzu großer Ton zu rühmen. Der werkvertraute Künstler, der sich seit seinem letzten Berliner Auftreten sichtlich weiterentwickelt hat, spielte Teile von Regers a-moll-Suite und Dohnanyis anspruchsvolles d-moll-Violinkonzert, unterstützt von der kunstfertigen Begleitung Waldemar von Vultées, mit gutem Erfolg. Hermann Killer.

Berlin: Der Liederabend der Berliner Sopranistin Marianne Brugger (im Bechstein-Saal) hinterließ sehr erfreuliche Eindrücke. Die Künstlerin, die in letzter Zeit mehrmals erfolgreich hervorgetreten ist, konnte ein geschultes, außerordentlich klangvolles Material unter Beweis stellen, der Vortrag wirkte echt und natürlich. Das Programm berücksichtigte Jensen, Schubert und Wolf. Ferner die „Liebesklagen des Mädchens" von Armin Knab, eine im Melos altertümelnde „Wunderhorn"-Vertonung, die durch den prächtigen Fluß der Gesangslinie und den charaktervollen Klaviersatz besticht. Sichtlich wird hier gegen das nachromantische Effektlied ein Gegensatz gesucht. Am Flügel Gerhard Puchelt, eine schon recht bekanntgewordene Nachwuchsbegabung.

Alfred Burgartz.

Düsseldorf: Die Düsseldorfer Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen hat es verstanden, in der kurzen Zeit ihres Bestehens eine in gleicher Weise anregende und fruchtbare Rolle im Musikleben der Stadt zu entfalten. Sie beschränkt sich nicht nur auf die Werbung für den Bayreuther Gedanken, sondern bezieht alle musikalischen Interessen in ihren Arbeitskreis ein. Nach einem Liszt-Konzert des Münchener Pianisten Joseph Pembaur stellte sie vier Düsseldorfer Komponisten mit Ur- und Erstaufführungen von Liedern und Instrumentalwerken vor. Wenn auch das äußere Schwergewicht der Vortragsfolge im Vokalen (19 Lieder!) lag, so hatten die beiden instrumentalen Stücke doch mehr Profil. Fritz Brandts Sonate in c-moll für zwei Klaviere, von Marie-Luise Wendel-Hütten und Ilse Mühlen mit Hingabe gespielt, ist in der romantischen Klangwelt beheimatet und nicht nur in der Formbeherrschung den großen Meistern verpflichtet, während ein Konzert (besser: Concertino) für Flöte und Klavier von Emil Schuchardt trotz der aphoristischen Kürze der Sätze und der schmalspurigen Einfälle als Begabungsprobe nicht zu übersehen ist. Lieder von Michel Rühl und Carl Ludwig Müller folgen den oft allzu betonten literarischen Texten in einer Anlehnung an den Tonfluß, die hier das Vorbild von Brahms, dort in farbig ausgemalter Lyrik ein ichbetontes Gefühl erkennen läßt. Die ausgezeichnete Sopranistin Lotte Leonhard, Helene von Korff und Joop de Vries hoben die Lieder aus der Taufe, am Flügel von den Komponisten begleitet. In Schuchardts Opus konnte Arthur Schütz als Solist glänzen.

Friedrich W. Herzog.

Frankfurt a. M.: Im Mittelpunkt des Frankfurter Konzertlebens stehen die Sinfoniekonzerte der Museumsgesellschaft. In einem Abend mit Rudi Stephans „Musik für sieben Saiteninstrumente" und Richard Strauß' Alpensinfonie wandte sich Frz. Konwitschny efektvollem, farbigem neueren Schaffen zu, wobei auch Paul Graeners Violinkonzert op. 104 durch Wilhelm Stroß sauber und klangschön wiedergegeben wurde. Wie sehr Konwitschny in die Eigenart der Brahmsschen Tonwelt vorgedrungen ist, bewies die Ausdeutung der 1. Sinfonie und die feinfühlige Anteilnahme des Orchesters an Elly Neys Spiel im d-moll-Klavierkonzert. — Ein musikalisches Ereignis war das Erscheinen Wilhelm Mengelbergs, der ja vor vielen Jahren oft vor dem Museumsorchester stand. Wir erlebten Beethovens „Coriolan" in fesselnder dramatischer Anlage und, wenn auch nicht immer bis ins letzte durchempfunden, die „Eroica". Im Es-dur-Klavierkonzert Beethovens fehlte es dem pianistischen Können Winfried Wolfs keineswegs an technischer Glätte, eher schon an überzeugender Monumentalität. — Unermüdlich warb auch das Rhein-Mainische Landesorchester unter Fritz Lujé in volkstümlichen Konzerten für zunehmende Musikfreude einer breiten Hörerschaft. Solisten wie Willi Domgraf-Faßbaender (Bariton), Maria Neuß (Violine) u. a. halfen im gleichen Sinne. In den Montagkonzerten bereitete Karl Erb mit Schubert-Liedern einen reinen künstlerischen Genuß. Wenn ein Liedersänger sich unverminderte Anziehungskraft bewahrt hat, dann ist es Heinrich Schlusnus. Der edle Klang dieser Stimme, die klare, beseelte Deklamation und das tiefe musikalische Ausschöpfen viel hundertfach gehörter Lieder ließ sie wieder mit ungeahnten Reizen neu erleben. Einen starken Anteil an den solistischen Kammermusikabenden hatte wie immer das Klavier. Claudio Arrau fand sich mit einer gemischten Vortragsfolge ein. Johannes

Strauß entzückte alle Freunde seiner Kunst mit einer anmutvollen, einschmeichelnden Wiedergabe der beliebtesten Chopin-Werke. Alfred Hoehn überzeugte in einem von Bach bis Chopin führenden Konzert erneut von seinem souveränen Können und vorbildlichen Stilgefühl. Josef Pembauer ließ vor allem bei Chopin und Liszt seine an die großen Zeiten des Klavierspiels gemahnende Technik bewundern. Im Rahmen der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft spielte Sawa Sawoff mit ungleichwertigem Gelingen heimische und deutsche Musik; glanzvoll erfaßte er Liszts „Funérailles". Zum unvergessenen Erlebnis wurde uns Oswald Kabasta mit seinen „Münchener Philharmonikern". Mozart, Beethoven und Bruckner erstanden wie eine Stürme der Begeisterung entfesselnde Offenbarung! — Nicht nur für Frankfurt bedeutsam war die Aufführung von Karl Höllers Streichquartett durch das Strub-Quartett, ein Erfolg, der dem in Baden-Baden und Paris in nichts nachstand!

Gottfried Schweizer.

Leipzig: Das wichtigste Ereignis der letzten Wochen war die Uraufführung der zweiten Sinfonie von Johann Nepomuk David im Gewandhause. Wer das Schaffen dieses Komponisten verfolgt hat, schätzt ihn als einen Musiker, der das kompositorische Rüstzeug, insbesondere die kontrapunktischen Künste beherrscht wie zur Zeit kaum ein zweiter. David setzt den Weg, den er in der Partita und in seiner ersten Sinfonie eingeschlagen hatte, in dieser neuen Sinfonie folgerichtig weiter fort, nur daß diesmal die kontrapunktische Schreibweise (maßvoll angewandt eines der wirksamsten sinfonischen Spannungs- und Steigerungsmittel) durchaus zur Alleinherrscherin wird. Dies hat zur Folge eine Zurückdrängung der musikantischen Triebkräfte zugunsten einer scharfsinnigen tonsetzerischen Denkarbeit. Diese konstruktive Gestaltung der Sinfonie zeigt sich gleichmäßig in allen vier Sätzen. Die Partitur der Sinfonie bietet ein wahres Wunderwerk der kühnsten musikalischen Kombinationskünste; in verwirrender Menge häufen sich thematische Vergrößerungen und Verkleinerungen, kanonische und fugierte Bildungen aller Art, ja zu dem Passacaglia-Thema des Finales treten in allen nur erdenklichen Verbindungen kanonische und andere Nebenthemen hinzu, und zu allerletzt erscheint, sofort in dreifacher Engführung, das altfranzösische Lied „L'homme armé". Diese übergroße Gelehrsamkeit an Musik erschließt sich schon dem Partiturleser erst nach genauem Studium, der unbefangene Hörer wird dieser Musik zunächst ratlos gegenüberstehen und eine von innen kommende musikalische Entwicklung vermissen. Als Werk eines ganz eminenten Könners vermag diese Sinfonie, in der der Kontrapunkt tatsächlich Selbstzweck geworden ist, mehr den Fachmusiker zu fesseln als eine Hörerschaft durch innerlich erlebtes musikalisches Geschehen mitzureißen. — Hermann Abendroth, der Widmungsträger der Sinfonie, hatte sich das Werk in staunenswerter Weise zu eigen gemacht und sicherte mit einer ausgezeichneten Aufführung durch das Gewandhausorchester dem Komponisten einen freundlichen Erfolg.

Wilhelm Jung.

Mannheim-Ludwigshafen: Die Musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters brachte in einem Konzert französische Musik des 19. Jahrhunderts. Alfred Cortot spielte das f-moll-Konzert von Chopin, Karl Elmendorff dirigierte die eigentlich der Unterhaltungsmusik angehörige Suite (Kinderspiele) op. 22 von Bizet und die Phantastische Sinfonie von Berlioz. — Im vierten Konzert brachte er die 1. Sinfonie e-moll des finnischen Altmeisters Jean Sibelius, ein urgesundes und lebensprühendes Werk, dessen Verwurzelung in finnischer Volksmusik unverkennbar ist. Für ein weiteres Konzert hatte man die römische Geigerin Lilia d'Albore, eine Künstlerin von überragender technischer Fertigkeit und hoher Musikalität, die Viottis a-moll-Konzert Nr. 22 spielte, gewonnen. Elmendorff dirigierte die selten aufgeführte Sinfonie D-dur (ohne Menuett) von Mozart sowie Werke von Strawinsky und Liszt. Die Kulturgemeinde der NSG. „Kraft durch Freude" setzte die Reihe ihrer musikalischen Feierstunden mit einem Sinfoniekonzert des Landessinfonieorchesters Saarpfalz unter Leitung von Dr. Ernst Cremer fort, in dem die Haydn-Variationen von Brahms und die 7. Sinfonie von Beethoven zur Aufführung kamen. Der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen beging das Fest seines fünfzigjährigen Bestehens mit einer Aufführung von Beethovens Neunter.

Eine Neuerung im Mannheimer Musikleben sind die Städtischen Kammerkonzerte, die die Kammermusikabende der Kulturgemeinde nach der Seite des Kammerorchesterkonzertes und des reinen Solistenabends ergänzen. Im ersten Abend spielte das Kammerorchester des Nationaltheaters die reizvolle Sinfonie D-dur Nr. 101 (Die Uhr) von Haydn und die „Antiche Dance ed Arie" von Ottorino Respighi. Richard Laugs spielte das Konzert c-moll (Köchel-Verz. 491) von Mozart und das geistvolle, spritzig elegante und ansprechende Concertino des 1912 geborenen Jean Françaix, das 1936 in Baden-Baden uraufgeführt wurde. Der zweite Kammermusikabend der Stadt war ein

Liederabend von Edith Laux (Leipzig), die von Heinrich Hollreiser begleitet wurde. Die Kulturgemeinde hatte für ihren zweiten Kammermusikabend mit Haydn, Beethoven und Brahms das Leipziger Gewandhaus-Quartett verpflichtet. In Mannheim werden auch die Konzerte junger Künstler für den Gau Baden durchgeführt. Bisher stellten sich Nachwuchskräfte aus Mannheim, Freiburg i. Br., Karlsruhe und Pforzheim vor.

Das Konzertleben der Stadt Ludwigshafen sieht sich vor besondere Schwierigkeiten gestellt. Der Träger des Konzertlebens, das Saarpfalzorchester, hat zu Beginn des Konzertwinters den langjährigen Dirigenten, Prof. Ernst Boehe, durch Tod verloren. Kurz darauf wurde auch der Geschäftsführer des Orchesters, Paul Hieber, der selbst Musiker und dem Orchester mehr als Geschäftsführer war, in dessen Händen im wesentlichen die Programmgestaltung lag, als Verwaltungsdirektor an das Opernhaus Düsseldorf berufen. Trotzdem wurden die Städtischen Sinfoniekonzerte in Verbindung mit der JG.-Farbenindustrie planmäßig fortgesetzt. Der Mainzer GMD. Karl Maria Zwißler dirigierte als Gast die Musik für Orchester von Rudi Stephan und die 1. Sinfonie von Brahms. GMD. Philipp Wüst (Breslau), ein Sohn Ludwigshafens, leitete einen Abend mit Werken Tschaikowskys.

Ein Kranz bedeutsamer musikalischer Veranstaltungen rankte sich um die Eröffnung des neuen Gebäudes der Hochschule für Musik und Theater der Stadt Mannheim. Sie ist in das sehr geräumige, allen Ansprüchen des (mit Konservatorium) über 700 Schüler zählenden Institutes gerecht werdende ehemalige Börsengebäude übergesiedelt. Mit allen Mitteln fortschrittlicher Technik wurden aus den zahllosen Bürozimmern Unterrichtszimmer geschaffen. Großzügig stattete man die Anstalt mit allen wünschenswerten Unterrichtshilfen, einer Bibliothek, Instrumentensammlung, Schallplattensammlung usw. aus. Der Kammermusiksaal erhielt eine kleine, aber ausreichend disponierte Orgel, es fehlen auch nicht die Übungszimmer für auswärtige Schüler. Für die Opern- und Schauspielschule wurden kleine, vollständig ausgestattete Theater geschaffen. Den Höhepunkt der festlichen Veranstaltungen zur Eröffnung brachte die Festwoche vom 1.—11. Februar. Sie umfaßte ein Orchesterkonzert, vier Kammermusikabende und einen Vortragsabend mit Werken von Lehrern der Anstalt: Wilhelm Petersen, Martin Schulze und Sigfrid Franz. Weiter kam auch Arno Landmann als Lehrer der Schule zur Aufführung. Der größte Teil der Vortragsfolgen wurde von lebenden Komponisten eingenommen.

Die Gesamtleitung hatte Direktor Chlodwig Rasberger. Carl Josef Brinkmann.

M.-Gladbach: Im Rahmen der Sinfoniekonzerte der Stadt M.-Gladbach erschien der von der Stadtverwaltung zu einem Gastspiel aufgeforderte Bielefelder Städt. Musikdirektor Werner Gößling am Dirigentenpult. Unter seiner selbstbewußten und temperamentvollen Leitung erklang als Erstaufführung „Thema, Variationen und Finale" des Ungarn Miklós Rózsa, ein effektvoll klingendes und brillant gemachtes Orchesterstück, das seine gehaltvolle Thematik von Blut und Rasse ungarischer Volksmusik bezieht. Nora Ehlert, die junge hochbegabte Kölner Geigerin, meisterte die Schwierigkeiten von Tschaikowskys Violinkonzert mit einer urgesunden Musikalität, die sich in der klaren Linienführung fern jeder Pathetik durch eine herbe Auffassung auswies. Brahms' 1. Sinfonie in c-moll erfuhr durch Gößling eine in dem hymnisch gesteigerten Allegro des Schlußsatzes zu großartiger Entfaltung gebrachte Wiedergabe, die ein sehr beifälliges Echo fand.

Friedrich W. Herzog.

Stendal: Das musikalische Leben in Stendal wird im wesentlichen vom Altmärkischen Landestheater und dem Oratorien-Verein getragen, soweit es nicht durch Gastspiele auswärtiger Künstler oder Musikvereinigungen (Kammermusik) belebt wird. Im Rahmen der gesamten Theaterarbeit des Altmärkischen Landestheaters, das in den Jahren seines Bestehens nicht nur die Stadt Stendal, sondern auch die nähere und sogar weitere Umgebung mit guter Theaterkunst versorgt, kommt der Oper eine besonders wichtige Aufgabe zu. Wieweit die Hörerschaft bereits der Kunst des musikalischen Theaters erschlossen worden ist, zeigt ein Blick auf den diesjährigen Spielplan, der die Opern Fidelio, Gianni Schicchi, Bajazzo, Der Barbier von Sevilla, Othello, Der Waffenschmied, Margarethe und Die Vier Grobiane umfaßt. Daß hier auch mit kleinen Mitteln Gutes geleistet wird, bewies die Aufführung der „Margarethe" in der Inszenierung von Intendant Heinrich Kreutz und unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Otto Friedrich. Friedrich hat sein kleines Orchester von 29 Mann in vierjähriger Arbeit zu einem geschlossenen, sauber und präzise musizierenden Klangkörper herangebildet. Er selbst erwies sich als ein Dirigent von künstlerischem Feingefühl und als

Musiker von Rang, der vom Pult aus mit sicherem Sinn für die Erfordernisse von Bühne und Orchester der Aufführung das musikalische Gesicht gab. Neben dem Gast Wilhelm Schmidt von der Volksoper Berlin, der einen ungemein eindrucksvollen Mephisto gab, gefielen von den einheimischen jungen Kräften Walter Sturm als Faust, Trude Sorge als Margarethe und Ernst Alexander-Lorenz als Valentin durch stimmlich ansprechende Leistungen.

Friedrich leitet auch das Stendaler Konzertleben. Zwei bis drei Sinfoniekonzerte (mit Beethovens 9. Sinfonie) und zwei Chorkonzerte (in Vorbereitung: Paradies und Peri von Schumann) geben ihm Gelegenheit zu werkverbundenen und bisher erfreulich stilsicher ausgeprägten Aufführungen mit dem Orchester des Altmärkischen Landestheaters und dem von ihm ebenfalls geleiteten Oratorienverein. Auch in Stendal sichert dieser musikalischen Kulturarbeit die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" die erforderliche Breitenwirkung.

Hermann Killer.

Wiesbaden: Da die Wogen des rheinischen Karnevals auch Wiesbaden stark berühren, tritt hier stets im Februar eine Konzertpause ein, die zu einem Rückblick auf das bisher Gebotene genutzt werden soll. Doch nur die wesentlichen Ereignisse des Konzertwinters können vermerkt werden, weil das Gesamtprogramm der Weltkurstadt wieder einmal sehr ergiebig ausgefallen ist.

In den regelmäßig ausverkauften Zykluskonzerten des Kurorchesters wußte der für zeitgenössische Werke unentwegt einsatzbereite Carl Schuricht neues und altbewährtes Musikgut so geschickt nebeneinanderzustellen, daß auch die konservativen Hörer ihm willig Gefolgschaft leisteten. Die musikantisch belebte Concertante Musik für Orchester von Boris Blacher, eine effektvolle, zuweilen impressionistisch gefärbte Sinfonische Dichtung von Henri Barraud, die von üppiger Klangfülle beherrschte Sinfonische Musik Gerhart von Westermanns und die ebenso geist- wie blutvolle Musik zu einer Komödie von dem einheimischen Komponisten Franz Flößner waren die bis jetzt gehörten Neuheiten. Außer der Sopranistin Ria Ginster, die sich für Gesänge von Othmar Schoeck einsetzte, griffen die Solisten dieses Zyklus — der Violoncellist Tibor de Machula, Georg Kulenkampff, Josef von Manowarda, Wilhelm Kempff und Justus Ringelberg, der vortreffliche erste Konzertmeister des hiesigen Orchesters — auf die bekannte Konzertliteratur zurück.

Im Deutschen Theater räumte Generalmusikdirektor Karl Fischer den Solisten seiner Sinfoniekonzerte größte Entfaltungsmöglichkeiten ein, ohne daß er und sein auch sehr konzerttüchtiges Opernorchester allzusehr in den Hintergrund treten mußten. Als einzige Erstaufführung wurde hier Paul Graeners Turmwächterlied für Orchester geboten, während die Dritte von Brahms, Beethovens „Eroica" und die „Pathétique" von Tschaikowsky den drei von Walter Gieseking, Caspar Cassadó und Alfred Höhn beherrschten Programmen sinfonisches Gewicht verliehen.

Für die im Kurhaus zu volkstümlichem Eintrittspreis veranstaltete Konzertreihe hat Musikdirektor August Vogt wieder eine sehr anregende Werkauswahl getroffen. In diesem Rahmen wurden als Zeugnisse zeitgenössischen Schaffens bisher eine Folge von kleinen Tänzen aus der Feder der Reger-Schülerin Johanna Senfter und ein Konzert für Flöte, Klarinette und Streichorchester von dem Wiesbadener Hans Fleischer dargeboten. Als auswärtige Solistin empfahl sich Li Stadelmann, die den modernen Konzertflügel ebenso vorbildlich zu meistern verstand wie das von ihr bevorzugte Cembalo. Der hiesige Konzertmeister Albert Nocke erntete mit Glazounows Opus 82 neuen Geigerruhm. Daß August Vogt auch ein guter Chordirigent ist, bestätigte er aufs neue durch eine mit dem Chor der Stadt Wiesbaden bestrittene Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms. Die ebenfalls von Vogt betreuten, auf Veranlassung der Volksbildungsstätte eingerichteten „Feierstunden Deutscher Meister" waren auf Beethoven und Mozart abgestimmt und vermitteln demnächst Werke junger Komponisten. Solistisch wirkten die Kölner Altistin Gusta Kempken mit Beethoven-Liedern, die Koloratursängerin Elfriede Dräger mit zwei Konzertarien und die ausgezeichnete Pianistin Marie Bergmann mit dem Es-dur-Konzert Mozarts.

Auf dem Gebiete der Kammermusik gab es durch den Verein der Künstler und Kunstfreunde wieder höchst wertvolle Abende, an denen auch Komponisten der Gegenwart zu Wort kamen. Das Stroß-Quartett spielte Wolfgang Fortners zweites Streichquartett, Hermann Reutters Rhapsodie für Violine und Klavier wurde von Alma Moodie mit dem Komponisten am Flügel erfolgreich uraufgeführt, und das Quartetto di Roma warb für das erste Streichquartett seines Landsmannes Vincenz Tommasini. Mit der interessanten, von Albert Dietrich, Robert Schumann und Johannes Brahms in Düsseldorf gemeinschaftlich komponierten Violinsonate a-moll machten Frida Schumann und Ludwig Kaiser bekannt. Diese

Konzerte fanden wieder durch die Kammermusikabende im Kurhaus, die das Nocke-Quartett, das Vogt-Trio und einige Bläser des Kurorchesters vorteilhaft herausstellten, eine willkommene Ergänzung.
Außerhalb dieser genannten Konzertreihen dürfen das von Direktor Dr. Meißner geleitete Festkonzert anläßlich des 50jährigen Bestehens des Wiesbadener Konservatoriums und die wohlgelungene Erstaufführung des Cembalokonzertes von Karl Höller durch Elisabeth Günkel als erwähnenswert gelten. Gerhard Weckerling.

* Musiker-Anekdoten *

Gluck-Anekdoten

Erhabene Schönheit, heldische Größe, edle Menschlichkeit — diese hohen Ziele der Kunst des deutschen Menschen unserer und der kommenden Zeiten finden wir in hervorragendem Maße erreicht in den musikalischen Meisterwerken eines Mannes, dessen 150. Gedenktag wir 1937 feierten: Christoph Willibald Glucks (1714—1787).
Dieser große Meister, der durch den deutschen Ernst seiner Kunstauffassung ein leuchtendes Vorbild ist, hat uns vor allem mit seinen Opern „Orpheus und Eurydike", „Alceste", „Iphigenie in Aulis" und „Iphigenie auf Tauris" musikalische Bühnenwerke geschenkt, in denen der Geist der Antike sich mit deutscher Empfindung, mit deutscher Seele in einzigartiger, wunderbarer Harmonie vermählt zeigt. Es sind griechisch-germanische Festspiele, wie geschaffen zur Aufführung auf unseren großen Freilichtbühnen, zum tiefen Gemeinschaftserleben für Tausende. Einige Episoden aus dem Dasein des großen Musikdramatikers, der ein Förstersohn aus der bayerischen Ostmark war, mögen uns vor seiner Unbeugsamkeit als Künstler, von seinem kraftvollen Willen, von der Tiefe seiner künstlerischen Auffassung und von seinem echten Deutschtum berichten.
Klopstock, der Bahnbrecher für eine neue Zeit der deutschen Dichtung nach einer langen Periode des Verfalls und der Öde, der große Sprachschöpfer, war der Lieblingsdichter Glucks. Ihm fühlte der Tonmeister sich nahe; er lernte den Dichter nicht nur persönlich kennen, sondern setzte auch mehrere Oden von ihm in Musik. Gern sang Gluck im Kreise von Freunden selbst diese Lieder, und Zeitgenossen berichten von dem starken Eindruck seines Vortrags. So mögen, meint einer von ihnen, die Barden einer längst verklungenen Zeit zu den Akkorden ihrer Harfen die Taten ihrer Helden und die Gefühle ihrer Brust gesungen haben. Es ist daher tief zu bedauern, daß der damals schon alte Tondichter nicht mehr dazu kam, die bereits in seinem Inneren fertige Musik zu Klopstocks „Hermannsschlacht" aufzuschreiben. Auch aus diesem unveröffentlicht gebliebenen Werke trug der auch im Alter noch kräftige, feurige Meister selbst Teile vor. Zur Begleitung der Gesänge gedachte er eine ganz neue Art von Hörnern anfertigen zu lassen, die nur mit einzelnen Akkorden bei den mächtigsten Stellen einfallen sollten. Der damals sehr bekannte Musikschriftsteller Rochlitz erzählt, daß er sich noch genau des erhabenen Chores „O Wodan, der im nächtlichen Hain", den Gluck besonders zu lieben schien, erinnere. Bei seinem Vortrag der Strophe

„Wodan, unbeleidigt von uns
fielen sie bei deinen Altären uns an!
Wodan, unbeleidigt von uns
erhoben sie ihr Beil gegen dein freies Volk!"

flossen Gluck helle Tränen die Wangen herab. Welch ein Verlust, daß der Tondichter nicht mehr zur Aufzeichnung dieser Schöpfung, die seine deutscheste geworden wäre, gelangte!

*

Glucks Oper „Iphigenie in Aulis" wurde zum ersten Male in Paris aufgeführt. Der deutsche Tonmeister setzte dem Wunsche der französischen Theaterleitung, lange Ballette einzuschalten, heftigen Widerstand entgegen. Der vielgefeierte, aber auch sehr eitle Tanzmeister der Oper, Vestris, bedauerte sehr, daß die „Iphigenie" nicht mit einem „Chaconne" genannten Musikstück schließe, worin dieser „Gott des Tanzes", wie er genannt wurde, alle seine Künste hätte zeigen können. Er beklagte sich darüber bei Gluck. Dieser aber verteidigte seine Kunst mit aller Würde und erklärte dem Tänzer, daß bei einer so ernsten Handlung Sprünge und Tänze ganz am unrechten Orte wären. Als Vestris seine Bitte wiederholte, geriet Gluck in Zorn und rief: „Eine Chaconne — eine Chaconne? Sind es nicht Griechen, deren Sitten wir darstellen? Hatten diese denn Chaconnen?" — „Es ist wahr, sie hatten keine", erwiderte der erstaunte Tänzer, „aber meiner Treu! desto schlimmer für sie!"

*

Gluck besaß einen geraden, energievollen Charakter und war ebenso wie Händel im Orchester ein strenger Zuchtmeister. Ein unter dem Meister damals spielender Kontrabassist namens Kämpfer, ein früherer Offizier, berichtet darüber: „So ein gutmütiger, lieber Mann der Herr von Gluck in jedem anderen Lebensverhältnis ist, so macht er doch, sobald er auf seinem Dirigentenplatz steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein eines Fehlers in Harnisch gebracht und zu heftigsten, temperamentvollsten Äußerungen gereizt wird. Zwanzig, dreißig Male reichen nicht hin, daß er die geübtesten Spieler der Kapelle, unter denen gewiß Virtuosen sind, die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung hervorbringen. Er brüskiert sie dann so sehr, daß sie ihm schon oft den Gehorsam aufgesagt und nur durch Zureden des Kaisers: ‚Ihr wißt ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg', haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Dukaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigiert, deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es eigenartig, wie jeder Affekt, der wilde, sanfte oder traurige, sich in seinen Mienen und Gebärden malt. Er lebt und endet mit seinen Helden, wütet mit dem Achill, weint mit der Iphigenie."

Selbst seiner von ihm so geliebten Nichte gegenüber war Gluck in seiner Kunst von unerbittlicher Härte. So nahm er keinen Anstand, auch in einer Gesellschaft von vielen Hörern, sie mitten im Gesang zu unterbrechen, wenn sie ihm etwas nicht zu Danke sang. Klopstock wünschte vergeblich, sein Gedicht „Sommernacht" von ihr zu hören. „Das kann sie noch nicht singen", sagte Gluck und sang das Lied dann selber mit seiner rauhen, aber ausdrucksvollen Stimme vor.

★

Den französischen Opernsängerinnen gegenüber, mochten sie auch von Gold und Diamanten strotzen, von Prinzen und dem ganzen Pariser Publikum gefeiert sein, verhielt sich der deutsche Meister nicht anders. Und gar manche, die am Flügel stolz mit siegender Miene vor ihm gesungen hatte, mag nicht wenig enttäuscht und beleidigt gewesen sein, als ihr statt eines bewundernden „Bravo" ein kühles „Mademoiselle, Sie müssen das Stück nochmals wiederholen!" aus dem Munde Glucks entgegenscholl.

Die Pariser Opernprinzessinnen sträubten sich ob dieser energischen Behandlung, aber es half ihnen allen nichts. Gluck erklärte ihnen gut deutsch und offen: „Sehen Sie, Mademoiselle! man hat mich kommen lassen, die ‚Iphigenie' aufzuführen; wollen Sie singen, so ist es gut — wollen Sie nicht, so steht das bei Ihnen. Nur gehe ich dann zur Königin und sage: Ich kann die Oper nicht aufführen, setze mich in meinen Wagen und reise morgen wieder nach Wien zurück." Gluck hätte es auch gewiß getan, und die Damen mußten sich wohl oder übel den Wünschen des Komponisten fügen.

★

Als einmal in einer Opernaufführung unter Glucks Leitung ein Kontrabaßspieler auf eigenen Wegen ging und des Meisters Rufen und Winken nicht beachtete, kroch dieser unter den Pulten zu dem Spieler hin und kniff diesen so derb in die Waden, daß er laut aufschrie und seine Riesengeige unter heftigem Gepolter hinwarf.

Ein andermal bliesen Gluck die Trompeter bei einem kriegerischen Gefecht nicht stark genug. Gluck schrie schließlich aus vollem Halse: „Mehr Blech! mehr Blech!" Die beiden letzten Begebenheiten hat Kaiser Joseph dem Kapellmeister und Komponisten Johann Friedrich Reichardt erzählt.

★

Von dem Mut und der Unbeugsamkeit Glucks berichten die beiden folgenden Erzählungen. Als Gluck einst in Wien eine seiner Opern dirigierte, wurde am Ende des ersten Aktes, der mit einem Ballett schloß, eine Kulisse vom Feuer ergriffen. Es entstand ein großer Tumult im Theater; die Tänzer flüchteten von der Bühne, und auch die Zuschauer suchten sich zu retten. Das Feuer wurde jedoch bald gelöscht, und die Theaterleitung gab die Anordnung, den zweiten Akt zu beginnen. Gluck widersetzte sich jedoch, da der Lärm sich noch nicht ganz gelegt hatte, und verlangte, das Ballett solle noch einmal aufgeführt werden. Darüber entstand ein heftiger Streit. Die Tänzerinnen bebten noch vor Schrecken, und die Tänzer hatten sich bereits umgekleidet. Um den Streit zu beenden, stieg Gluck schließlich auf einen Stuhl und rief in Gegenwart des anwesenden Hofes laut zur Bühne hin: „Entweder das Ballett wird noch einmal getanzt, oder die Oper ist für heute zu Ende." Man sah sich gezwungen, das Ballett noch einmal von Anfang an aufzuführen, worauf die Oper unter großem Beifall ihren Fortgang nahm.

★

Als Glucks „Iphigenie in Aulis" zum erstenmal aufgeführt werden sollte, wurde gemeldet, daß der erste Sänger plötzlich erkrankt sei und dessen Rolle an diesem Abend von einem anderen Künstler übernommen werden müsse. Gluck witterte dahinter eine Intrige, um seine neue Oper zu Fall zu bringen; er verlangte daher einen Aufschub der Aufführung. Man erklärte ihm hier-

auf, dies sei unmöglich, da die Aufführung der Oper bereits angezeigt und auch dem Hofe mitgeteilt sei. Gluck erwiderte, er würde seine Oper lieber ins Feuer werfen als eine unvollkommene Aufführung erlauben und blieb unerschütterlich bei diesem Entschluß. Die Theaterleitung mußte wohl oder übel den Hof davon unterrichten, und die erste Aufführung der „Iphigenie in Aulis" in Paris wurde wirklich verschoben.

★

Eines Tages spielte Gluck auf seinem Flügel die bekannte Stelle aus der „Iphigenie auf Tauris", wo Orest, allein im Gefängnis, als die quälenden Furien von ihm gewichen sind, sich erschöpft auf eine Bank wirft mit den Worten: „Die Ruhe kehrt in mein Herz zurück." Einer der Hörer meinte nach Glucks Spiel, daß mit dieser Äußerung Orests die noch immer im Orchester fortarbeitenden Bässe im Widerspruch stünden. Er äußerte zu dem Komponisten: „Orestes ist ruhig, wie er es doch auch selbst sagt." — „Er lügt!" erwiderte Gluck mit Lebhaftigkeit. „Er hält für Ruhe, was nur Erschöpfung seines Körpers ist. Aber die Furien sind immer hier" — Gluck schlug hierbei auf seine Brust — „er hat seine Mutter ermordet!"

★

Glucks Oper „Alceste" blieb bei ihrer ersten und zweiten Aufführung in Paris ohne jeden Erfolg beim Publikum. Der Meister war jedoch deswegen keineswegs entmutigt. „Es wäre lächerlich", erklärte er einem Bekannten gegenüber, „wenn diese Oper nicht doch noch verstanden werden sollte. Alceste mag", meinte er in stolzem Tone, „vielleicht jetzt ihrer Neuheit wegen nicht gefallen; es ist für sie noch nicht der rechte Zeitpunkt da. Ich behaupte aber, daß sie in zweihundert Jahren noch gefallen wird, denn ich bin überzeugt, daß sie mit allen Grundsätzen der Natur übereinstimmt, die keiner Mode unterworfen sind!"

Mitgeteilt von A. Weidemann.

Die Stimme der Routine

Richard Strauß erzählt folgende Geschichte: Als er in jungen Jahren ans Weimarer Hoftheater berufen wurde, saß dort als musikalischer Oberleiter der Jude Eduard Lassen, ein reichlich bequemer Herr, der sich (im Gegensatz zu späteren „Generalmusikdirektoren" gleicher Rasse) auch die ganz großen Sachen nicht ungern abnehmen ließ. So kam Strauß zu seiner ersten Lohengrin-Aufführung. Er setzte seinen Stolz darein, das Werk, seit der Uraufführung unter Liszt zum ersten Male in Weimar, ganz ohne Striche herauszubringen.

Nach Schluß der Vorstellung mußte der Dirigent auf dem Wege zu seinem Zimmer den Garderoberaum der Orchestermusiker passieren. Noch ganz berauscht von dem großen Erlebnis ruft er dem gerade mit dem Ausziehen seines Fracks beschäftigten alten Solocellisten Gr. im Vorübergehen zu: „Ist das nicht ein unerhört schönes Werk, dieser ‚Lohengrin'?" Worauf prompt in unverfälschtem Sächsisch die Antwort zurücktönte: „Nu, freit mich, wenner Ihnen gefällt, Herr Kapellmeester. Uns hängder schon lange zum Halse naus."

(Mitgeteilt von A. M.)

Zeitgeschichte

Blasmusik: Eine Kunst!

Von Rudolf Schulz-Dornburg, Köln

Der Rundfunk hat sich die Pflege der Blasmusik neuerdings als besondere Aufgabe gestellt. Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg, der musikalische Leiter des Kölner Senders, setzt sich mit dem Gewicht seiner Persönlichkeit für neue Lösungen ein. Daher dürften seine Ausführungen aktuellen Charakter haben.

Wie vordem oft genug, fand ich in einer Äußerung aus dem Jahre 1858 (!) Hans von Bülow als gewichtigen Kronzeugen gegen die heutigen Gegner der Blasmusik: „Das bisher über diesen Gegenstand beobachtete Stillschweigen scheint aus einer Unterschätzung hervorzugehen, welche in Anbetracht seiner Wichtigkeit — z. B. durch seinen Einfluß auf die musikalische Volksbildung — nicht weniger als zu rechtfertigen ist!"

Das denkt der preußische Grandseigneur und Ver-

treter eines „distinguiertesten Theiles des deutschen Volkes", der Anbeter der hl. Trinität Berlioz, Liszt, R. Wagner! — in der Zeit höchster Blüte instrumentaler Musik, sinfonischer Dichtungen —, derselbe allerdings, der vor 84 Jahren „unentgeltlich Zutritt zu den Darstellungen der für die Nation geschaffenen Kunstwerke nicht nur einer einzelnen Kaste überlassen will, der etwa ihre finanziellen Mittel den Genuß derselben erlauben, sondern auch für den Teil der Nation fordert, welcher jene Naivität und Ursprünglichkeit bewahrt hat, die allein fähig macht, das Ursprüngliche zu erkennen und zu würdigen".

Was damals in Preußen, Österreich, Bayern usw. als Militärmusik schlechthin nur von einem Teil des Volkes gewürdigt wurde, von einem anderen wie heute als zweit- und drittrangig belächelt war, lernen wir für unsere heranwachsende Generation in beglückender Vereinigung des „Vergangenen und Gegenwärtigen" als Blasmusik lieben.

Wir erinnern uns ihrer Bedeutung im Mittelalter mit ihrem Hochstand an guten und geschätzten Bläsern, graben köstliche Schätze an Turm-, Fanfaren-, Fest- und Tanzmusiken aus, stellen mit Behagen fest, daß die musikalischen Wissenschaftler wie die bürgerlichen Liedertafelvereine und deren Fachleute nur noch für Konzertsäle mit allem Drum und Dran dachten, und erkennen, wie sich fast von selber, aber von unten herauf, diese Kunstgattung gleichberechtigt neben jede andere Kundgebung musikalischen Ausdrucks stellt.

Gleichberechtigt? Sie beginnt jeden anderen zu überholen.

Dreierlei wurde dafür Voraussetzung:

1. Die letzte Überfeinerung reiner Instrumentalsprache über Wagner hinaus bis zum Lehrlauf neuester Werke brachte den Schaffenden die Erkenntnis, daß Farbenreichtum zu sparsamer Vielfalt verpflichte; führende Tondichter stellten sich auf das „Kammerorchester" um.

2. Die Freudigkeit am Vokalen, vom Gregorianischen Choral, dem Volkslied des 15. und 16. Jahrhunderts, dem ungeheuerlichen frühklassischen Schatz bis zu den neu gewordenen und werdenden Singstücken unserer Zeit läßt spät genug die Erkenntnis reifen, daß volkstümlich schreiben nicht schlecht schreiben heißt, daß es des Schweißes der Edelsten wert ist, für die Musik der Straße zu blühen und zu schaffen.

3. Und Straße heißt hier Weg, Freiheit, Freiluft. Mit der Freude an der Natur und dem Natürlichen, dem Drang zu Sport und Marschieren, dem elementaren Willen immer mehr alle an großer Kundgebung, Feier in Ernst und Spiel teilnehmen zu lassen, wurden Konzertsaal und rotgoldenes Hoftheater zu eng, öffneten sich die scheußlichen Riesensäle.

Aber wenn Roseggers Hoffnung: „Wer dem Volk sein Lied wiedergibt, das entschwindende, der gibt ihm seine eigene Seele zurück", Wahrheit zu werden schien, so mußte dies Lied intoniert, begleitet, unterbrochen werden. Mit Fanfaren mußte die wachsende Menge gerufen, mit hymnischer Rhythmik entzündet werden.

Es ist nun soweit. Neben bleibender und werdender sogenannter sinfonischer Musik, neben der klassischen Orchesterbesetzung mit witterungsempfindlichen Streich- und Tasteninstrumenten gibt es eine Blasmusik. Unzählige uniformierte Orchester, Rundfunk und Grammophon, Militärkapellen, all dies in reichlicher Unterstützung mehr trommelnder als pfeifender Spielmannsmusiken, blasen und schlagen durch ganz Deutschland und in den Äther hinaus. Was in der Jugend, in den Verbänden Trieb war, wurde Betrieb, was Trommeln im Sinn schlagkräftiger Propaganda war, sollte Kulturarbeit werden.

Der Einbruch der Gattung Blasmusik in die allerheiligsten Gefilde der Kunstmusik (Kunst gleich Volkskunst statt Kennerkunst) ist vollzogen. — Diskussion darüber ist zwecklos. Es ist aber nicht wegzuleugnen, daß die allgemeine Qualität in keinerlei Verhältnis zur Quantität dieser Produktion steht. Sie steht erschreckend darunter, aber das neue Deutschland zerrt und zetert über das Wie und Warum nur, um Besseres hinzustellen.

*

Marschmusik und Blasmusik sind zweierlei. Marschmusik braucht nicht Militärmusik zu sein! Die ist aus der Tradition ihrer Kriege, der Könige, ihrer Waffe entwickelt; Infanterie, Kavallerie, Marine, Organisation und Schulung, ihre Kulturarbeit in entlegenen Gegenden ohne Berufsmusiker, all das ist, wie es ist. Die Marschmusik der neuen Jugend mit Signaltrompeten und Rührtrommeln will sich von ihr unterscheiden! Warum also versuchen allzu viele Orchester, sogar Schützenvereine und freiwillige Feuerwehr, nachzuahmen, was schlecht wird und ihrer Art nicht entspricht? Wenn selbst die Besetzung der Wehrmachtskapellen in sich verschieden ist, meist genau abgebogen, den Waffengattungen angepaßt, warum also mit Schellenbaum, Schwalbennestern, bei Althändlern wahllos gekauften Instrumenten äußerlich vortäuschen, was innerlich nicht erfaßt ist? Mit euch zieht die neue Zeit!! Bringt sie in eurer Art zum Klingen. Je besser dabei die Spielmannsmusiken — mehr Pfeifen als Trommler. Stimmung! Mittelstärken! — Desto mehr lassen sich bei weitem

Marsch Bläser und Instrumente des Orchesters schonen. Grundsatz: Rhythmik heißt nicht Lärm.

*

Blasmusik als Musik im Freien aber ist ein anderes. Sie paßt sich vielerlei Zwecken an, muß aufs sorgsamste diszipliniert sein. Die Dirigentenfrage ist brennend; es ist so reichlich viel Mittelmäßigkeit, Taktschlägerei und Fuschertum dabei, weil der junge Dirigent immer noch als befrackter Pultvirtuose sterben möchte und sich seinem großen neuen Aufgabenkreis als Erzieher, ja als Seelsorger im weitesten Sinn verschließt.

Mit seinem Wissen um das moderne Orchester baue er auf; er wird zu überraschenden Ergebnissen kommen, wird die ungeahnten Klangmöglichkeiten, Differenzierungen eines solchen Tonkörpers erkennen, wird hören lernen, daß Verdoppelung gerade hier nicht Verstärkung, sondern Verschleierung, Verdumpfung heißt. Die Besetzung der Orchester kann unendlich variabel sein, untersucht nach Zahl, Leistung, Art der Musiker, auf wirtschaftliche Möglichkeiten hin. Das Verhältnis der Holzgruppe zum Blech, Verwendung etwa von Altklarinette, Baßtrompete, Kornett, Saxophongruppe, Schlagzeug ist immer neu zu untersuchen. Die Frage der Stimmung ist vor dem Ankauf der Instrumente anzupacken und endlich wieder auf die Normalstimmung zurückzugehen, die durch die Streichinstrumente ungebührlich in die Höhe getrieben wurde; Studienmaterial zu Intonationsübungen zusammenzustellen; vorhandenes Material fast durchweg ohne Partitur, meist nicht einmal mit brauchbaren Direktionsstimmen (!), auf die jeweilige Zusammensetzung des Orchesters einzurichten: eine Selbstverständlichkeit?! Eine Seltenheit!

Gute, ja sehr gute Orchesterblasmusiker sind weitere Notwendigkeit. Auch hier große Zurückhaltung unter Lehrlingen, Gesellen und Meistern. Abhilfe: rücksichtslose Ausmerzung aller Nichtberufsmusiker; einzige Ausnahme: Ausführung sogenannter Marsch- und Wehrsportmusik ohne Entgelt in Landstrichen ohne Fachmusiker; ausreichende Bezahlung (was alles gilt als „Dienst" ohne jedes Existenzminimum!); besondere Unterscheidung zwischen reiner Blasmusik und jeglicher Marschmusik, Vorrangstellung der ersteren; Lösung der Nachwuchsfrage an guten Bläsern durch Einstellung der Orchesterschüler erster Institute und deren spätere Berücksichtigung für erste Stellen in großen Orchestern.

Problematisch bleibt die Frage des Nebeninstruments, das mit dieser Bezeichnung schon die nebensächliche Beherrschung eines zweiten Instruments anzudeuten scheint. Wenn auch die staatlichen und städtischen Orchesterschulen seit einigen Jahren die einwandfreie Erlernung eines zweiten Instruments, im allgemeinen Streicher ein Blasinstrument und umgekehrt, als Pflichtfach eingeführt haben und damit auf alten Brauch der „Stadtpfeifer" zurückgreifen, hat dieser Schulzwang vorläufig oft zur halben Leistung auf beiden Instrumenten oder eben durch Spitzenleistung auf einem zur Vernachlässigung des anderen geführt. Auch ist die Streicherbesetzung bei kleinen Orchestern so peinlich gering, daß man lieber auch für geschlossene Räume Blasmusik kultivieren soll — das geht durchaus!! — oder in der Programmwahl statt auf die entsetzliche Verpfuschung des üblichen Konzertbestandes mit unbedingt großer Besetzung vorhandene Literatur mit Werken kleinerer Besetzung auswählt (Mozart-Serenaden, frühklassische Musik wie Händel, Purcell, frühe Italiener, Wagner, Siegfried-Idyll Original, Rich. Strauß: Suite „Bürger als Edelmann", neue Spielmusiken usw. usw.).

Mit schonungsloser Härte soll zum Ende Front gemacht werden gegen die Aufführung der „Arrangements", dieser Schandfleck einer „Volkskunst", in der etwa die Klarinetten Violonpassagen wörtlich kopieren, die jedenfalls fast ausnahmslos dem Charakter einer Komposition nicht mehr entsprechen. Gewiß sind auch Fachleute ersten Ranges an solche Bearbeitungen herangegangen; Stücke dominierender Bläserfarben mögen noch angehen, alles andere, Sinfonien, sinfonische Dichtung, Ouvertüren in Bläserbearbeitung sind so häßlich wie Bearbeitungen von Bläsermusik für Streicher! Ganz unverzeihlich aber „Potpourris" für Bläser arrangiert!

Jawohl, es gibt reichlich Originalmusik; liegt doch aus vier Jahrhunderten prächtiges Material vor, zum großen Teil allerdings ungedruckt auf Bibliotheken, vergessen auf großen und kleinen Verlagen, vorrätig in scheußlich bearbeiteten Ausgaben. Auch hier hat die Arbeit des Fachdirigenten einzusetzen, gehört durchaus zu seinen Pflichten. Neben ganz frühen Musiken haben die „volkstümlicheren" Klassiker reichlich Originalmusik geschrieben, es seien nur Namen wie Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi, Grieg, Rich. Wagner, Rich. Strauß hergesetzt.

Wo aber für die unendlich wachsenden Aufgaben dieser neuen Blasorchester — Volksfeste, Thingspiele, Sonnenwend, Tag der Arbeit, Helden-

gedenktag, Kalenderfest, Chorbegleitung, Rundfunk, Grammophon, Filmmusik fehlt, da holt euch die Jugend heran, gebt ihnen Aufträge, die nicht auf die feierliche Uraufführung beim nächsten Musikfest mehr oder minder vergeblich hoffen, sondern mitten ins Leben hineingestellt vor den frischeren Ohren von Menschen erklingen, die besser gut und schlecht, ehrlich oder gemacht unterscheiden als die absterbende Generation geschmäcklerischer „Kenner".
Das wird dann Volkskunst werden, ist an mancherlei Stellen erfrischend schon da. Fachleute also an die Front! Und noch einmal Hans von Bülow: „Wenn nichts zu schlecht für den Magen der Menge ist, muß man sich doch stets erinnern, daß auch nichts zu kostbar sein kann."

Das neue Beethoven-Denkmal in Bonn enthüllt

Am 18. Dezember 1938 fand in Bonn im Garten des Alten Zoll vor einer großen Anzahl von Bonner Kunstfreunden die Einweihung des neuen Beethoven-Denkmals statt. Der Oberbürgermeister gedachte in seiner Ansprache Professor Peter Breuers, der den Entwurf zu dem Denkmal geschaffen hatte. Für die Aufstellung ergaben sich jedoch sehr hohe Kosten, daß zuerst mit der Ausführung des Planes nicht gerechnet werden konnte. Dem unermüdlichen Einsatz des heute 85jährigen Emil Tschirch ist es zu danken, daß die ganze Denkmalsfrage dem Chef der Reichskanzlei, Reichsminister Dr. Lammers, vorgetragen wurde. Der Führer erklärte sich mit den Entwürfen des inzwischen verstorbenen Bildhauers einverstanden und bewilligte eine namhafte Beihilfe unter der Voraussetzung, daß das Werk im Benehmen mit der Reichskammer der Bildenden Künste ausgeführt werde. Prof. Fritz Diederich (Berlin) hat das Werk Breuers vollendet, Dr. Barkhausen (Unkel a. Rh.) spendete die mächtigen Granitblöcke; an der Spitze der ausländischen Unterstützungen stand Dr. Shurman, der ehemalige amerikanische Botschafter in Berlin. Im Namen der Stadtverwaltung, des Denkmalausschusses und der Festteilnehmer richtete der Oberbürgermeister ein Telegramm an den Führer und dankte ihm für die hochherzige Unterstützung.

Karl Kromer †

Das volkstümliche Chorlied verlor in Karl Kromer einen der beliebtesten Komponisten unserer Südwestmark, dessen 74 Lebensjahre eine Fülle schlicht-beglückender, klangschöner Weisen zeitigten (1865—1939). Geboren wurde er in Baden, am Westrande des Schwarzwaldes, im kleinen Mahlberg (zwischen Lahr und Ettenheim). Diese schöne Gegend, die Ortenau, mittwegs zwischen Karlsruhe und Freiburg, schenkte uns schon drei volkstümliche Chorkomponisten: Ignaz Heim (1818 bis 1880), Eugen Gageur (1846—1899) und Karl Isenmann (1857—1889). In Frankfurt a. M. und anderen Musikhochschulen vorgebildet, wirkte er in den Theaterchören verschiedener Opernbühnen als Sänger mit, leitete in Stuttgart verschiedene Chöre und das königliche Hofsängerquartett. Mit seiner Schwäbischen Liedergruppe und dem Kromer-Sextett brachte er auf drei Amerikafahrten 120 Städten jenseits des Teiches das deutsche Lied als Gruß der Heimat und wurde zum Ehrenmitglied des Chordirigentenverbandes dort und des Mozart-Vereins Neuyork ernannt. Überall kennt und singt man, soweit deutsche Junge klingt, „Nach der Heimat möcht' ich wieder", wie Kromer selbst, der sich auch durch die verlockendsten Angebote nicht bewegen ließ, in Amerika zu bleiben. Übermächtig zog es ihn heim. Sein innigstes Lied gelang ihm in schmerzvoll - tiefbewegter Stunde, als er vom letzten Gang seines Vaters, dem er das Geleit gab, heimkehrte: „Teure Heimat". Von seinen über 50 Liedern für Männer- und gemischten Chor sei nur noch an eine sehr frischanmutige Weise erinnert: „Es ziehn die kleinen Vögelein." Wiederholt erklangen seine schönsten Melodien im Reichssender Stuttgart, der auch am Tage nach seinem Ableben des alemannisch-schwäbischen Sängervaters in einer ergreifend schönen kleinen Erinnerungsfeier gedachte.

Friedrich Baser.

Tageschronik

Nachdem der Dirigent Artur Toscanini in seinem Heimatland Italien seiner Judenknechtschaft wegen unmöglich geworden ist, hat er jetzt Pressemeldungen zufolge die amerikanische Staatsangehörigkeit erworben.

Joseph Michel der bekannte Münchner Cellist, hatte auf seiner deutschen Tournee in Berlin, Leipzig und Dresden mit Werken von Graener, Defesch, Beethoven und Bach bei Publikum und Presse großen Erfolg.

Die Pianistin Else C. Kraus wurde zu Klavierabenden in Frankfurt a. M. und vom Hessischen Landestheater in Darmstadt verpflichtet. Ende März spielte sie im Deutschen Kurzwellensender mit Orchester und mit den Berliner Philharmonikern unter Max Fiedler das d-moll-Konzert von Bach.

In der Beethoven-Halle zu Bonn wurde bei einem ausschließlich dem Schaffen Max Regers ge-

widmeten Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters unter Leitung von Gustav Classens eine im Ausdruck charaktervoll ausgeprägte Porträtbüste des Komponisten aufgestellt. Sie ist ein Werk der Bildhauerin Gisela Pütter-Zitelmann und entstand kurz vor dem Tode Max Regers im Jahre 1916, als der Komponist an einem Kammermusikfest des Vereins Beethoven-Haus in Bonn teilnahm. hg.

Dem Prüfungsausschuß für die Nürnberger Sängerwoche, der unter dem Vorsitz von Musikdirektor Binder tagte, lagen rund 1900 Einsendungen vor. Es wurden insgesamt Werke von 47 Komponisten zur Aufführung angenommen. Eine Anzahl weiterer Werke wurde als „empfehlenswert" bezeichnet. Unter den Autoren der ausgewählten Werke befindet sich auch eine Anzahl junger Talente, die bisher der weiteren Öffentlichkeit noch nicht bekannt geworden sind. In Nürnberg werden im ganzen sechs Konzerte am 1. und 2. Juli stattfinden, in denen die angenommenen Chorwerke zum Vortrag gelangen. Wie schon jetzt zu erkennen ist, wird die Nürnberger Sängerwoche dem deutschen Chorleben stärkste Anregungen bringen. Die Verteilung der Werke an die Chöre, die ihre Mitwirkung zugesagt haben, erfolgt in den nächsten Tagen. Der Bundesführer des Deutschen Sängerbundes, Oberbürgermeister Meister, hat dem Prüfungsausschuß seinen Dank für die nunmehr beendete Arbeit ausgesprochen.

Der Führer hat entschieden, daß das Deutschlandlied als Weihelied im Zeitmaß ¼ = M 80 zu spielen ist, während das Horst-Wessel-Lied als revolutionäres Kampflied schneller gespielt werden soll.

Reichsminister Dr. Goebbels hat zur Wahrung einer einheitlichen Linie bei der Verleihung von Kunstpreisen aus öffentlicher Hand angeordnet, daß die Verleihung solcher Preise seiner Zustimmung bedarf. Zur Durchführung dieser Anordnung ist vom Herrn Minister festgelegt worden:

1. Meine Zustimmung ist erforderlich für die Verleihung aller Kunstpreise in Höhe von 2000 RM. und darüber, gleichgültig, ob es sich um einmalige oder wiederkehrende Verleihungen handelt. Zu den Kunstpreisen rechnen nicht Ausschreibungen zur Ermittlung bestimmter einmaliger Bestleistungen, z. B. für städtebauliche Zwecke.
2. Die in Aussicht genommenen Preisträger sind mir wenigstens vier Wochen vor der Verleihung zu benennen.

3. Soweit die Auswahl der Preisträger einem bestimmten Gremium übertragen ist, hat der Leiter des zuständigen Reichspropagandaamtes ihm anzugehören.
4. Meine Regelung erstreckt sich nicht auf Preise, die im Rahmen einer Lehranstalt an Angehörige derselben zur Verteilung gelangen.

Der Musikpreis der Stadt Düsseldorf vom Jahre 1937 ist in Höhe von 2500 RM. dem Komponisten Otto Leonhardt verliehen worden. Das Werk gelangt am 2. März unter der Leitung des Komponisten im Düsseldorfer städtischen Sinfoniekonzert zur Uraufführung.

Margarethe Roll kehrte soeben von einer erfolgreichen Reise durch Bulgarien zurück. Die Künstlerin, die bereits das zweitemal in Bulgarien konzertierte und überall stark gefeiert wurde, ist eingeladen, auch im kommenden Jahre die Reise zu wiederholen. Außerdem sang Margarethe Roll im Radio Belgrad und Sofia.

Am 17. März wäre Josef Rheinberger 100 Jahre alt geworden. Am 21. März jährt sich der Geburtstag des großen Russen Modest Mussorgskij zum 100. Male.

In Aachen wird vom 8.—15. Oktober eine Internationale Orgel-Festwoche durchgeführt, bei der führende Organisten aus Deutschland, Italien, Belgien, Frankreich, Holland und der Schweiz spielen sollen.

Das Deutsche Theater in Prag soll demnächst wieder eröffnet werden.

GMD. Klaus Nettstraeter, der die Leitung der Sudetendeutschen Philharmonie, Sitz Reichenberg, übernommen hat, konzertierte mit großem Erfolg in einer Reihe deutscher Städte mit dem ausgezeichneten Orchester.

In den beiden Zyklen der in diesem Winter in Köln und Stuttgart veranstalteten Bechstein-Stipendien-Konzerte, die der Förderung des Pianistennachwuchses dienen, wurden Carl Seemann, Kiel, Max Martin Stein, Berlin und Yvonne Lefébure, Paris, verpflichtet.

Dr. Herbert Schäfer, bisher Konzertmeister der Celli am Kieler Opernhaus, ist von Carl Elmendorff in der gleichen Eigenschaft für das Mannheimer Orchester verpflichtet worden.

Erziehung und Unterricht

Die Landesmusikschule Schleswig-Holstein in Lübeck hat als einziges Institut Norddeutschlands, bisher überhaupt ganz Deutschlands, mit der Reichsjugendführung einen Vertrag über die Gestaltung der Privatmusiklehrer-Ausbildung abgeschlossen. Hiernach erhalten die Studierenden des Seminars an der Lübecker Landesmusikschule eine besonders ausgedehnte und in der Planung durchaus neuartige Ausbildung, die neben den künstlerischen Aufgaben vor allen die Bedürfnisse eines jugendgemäßen Unterrichts zu erfüllen trachtet. Die Ausbildung beträgt wie bisher zwei Jahre. Nach erfolgreichem Bestehen des Examens werden die Schüler des Lübecker Seminars bei der Besetzung von Musiklehrerstellen in „Musikschulen für Jugend und Volk" bevorzugt.

Als Leiterin der Pflegschaft „Lehrer für rhythmische Erziehung" in der Fachschaft Musikerziehung hat der Präsident der Reichsmusikkammer Frau Elfriede Feudel, Essen, berufen.

Neue Werke für den Konzertsaal

„Sinfonische Musik" in drei Sätzen von Gerhart von Westerman gelangte in Wiesbaden unter GMD. Carl Schuricht zur Uraufführung.

Hermann von Beckerath und Emmy Braun brachten in ihrem Münchener Sonatenabend die „Sonate in F-dur" für Violoncello und Klavier von Gerhart von Westerman zur Uraufführung.

Ein Kammertrio im alten Stil für Oboe, Fagott und Klavier von Hanns Schindler hatte kürzlich bei der Uraufführung in einem Kammermusikabend des Staatskonservatoriums einen großen Erfolg.

Rundfunk

Ernst Kallipke, der langjährige musikalische Leiter des Landessenders Danzig, hatte als Dirigent einiger Gastkonzerte mit dem großen Orchester des Reichssenders Königsberg beste Erfolge.

Deutsche Musik im Ausland

Der Berliner Staats- und Domchor ist zu einer Sondersendung für poste Nationale Radio-Paris eingeladen worden. Zum Vortrag gelangten „Deutsche Lieder".

Im Teatro Reale in Rom gelangte „Salome" von Richard Strauß unter Leitung von Kapellmeister Serafin und der Sängerin Somigli in der Titelrolle mit triumphalem Erfolge zur Aufführung, der alle Erwartungen übertroffen hat.

In Lüttich fand erstmalig ein Gesangsgastspiel einer deutschen Oper statt. Herbert von Karajan leitete mit den Kräften des Aachener Theaters eine Aufführung der „Walküre", zu der namhafte Solisten hinzugezogen wurden. Die Wiedergabe weckte Begeisterungsstürme in dem Théâtre Royal.

Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" wird demnächst ihre Erstaufführung in Hermannstadt (Rumänien) erleben. In Polen kündigt der Meistersche Gesangverein das Werk in Kattowitz unter Leitung seines Dirigenten Prof. Fr. Lubrich für Ende März an.

Personalien

Dem Präsidenten der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, Professor Richard Trunk, wurde anläßlich seines 60. Geburtstages am 10. Februar d. J. vom Führer in Würdigung seiner Verdienste um das deutsche Musikleben die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Der Führer und Reichskanzler hat dem Schöpfer der Augsburger Singschule, Albert Greiner, den Professorentitel verliehen.

Der Musikverleger Gustav Bosse (Regensburg) wurde von der Universität Köln durch die Verleihung der Würde eines Ehrensenators ausgezeichnet „in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Musikleben, als Betreuer musikwissenschaftlicher Forschungen und als Entdecker der Anton-Bruckner-Bewegung", wie es in der Verleihungsurkunde heißt.

Paul Grümmer, der deutsche Meistercellist und Professor an der Berliner Hochschule für Musik, vollendete das 60. Lebensjahr. Er hat sich auch als hervorragender Gambenspieler und Kammermusiker einen Namen gemacht.

August Wenzinger wurde an das Musikinstitut in Basel als Violoncellist berufen. Max Spitzenberger als Violoncellehrer an die Hochschule nach Mannheim. Dr. Herbert Schäfer als 1. Solovioloncellist an das Nationaltheater nach Mannheim. Sie kommen aus der Meisterklasse Paul Grümmers.

Der Lautensänger Robert Kothe vollendete das 70. Lebensjahr. Weiteste Kreise nahmen Anteil an seinem Jubeltage.

Todesnachrichten

Im 47. Lebensjahr verstarb in München der Leiter der dortigen Kreismusikerschaft, Pg. Willi Knödlseder. Aus der Münchener Akademie der Tonkunst hervorgegangen, hat der Dahingeschiedene als ausgezeichneter Flötist in namhaften Orchestern gewirkt. Lange schon vor der

Machtergreifung setzte er sich im nationalsozialistischen Sinne für die Belange der Musikerschaft und die Erneuerung des deutschen Musiklebens ein. So erwarb er sich besondere Verdienste als Mitbegründer des NS.-Reichssinfonieorchesters sowie des Münchener Gaumusikzuges.

Franz Schmidt, einer der angesehensten Tonsetzer der Ostmark, ist am 11. Februar in Wien-Perchtoldsdorf im Alter von 65 Jahren gestorben. Als Lehrer wie als Komponist hat er sich einen bedeutenden Namen erworben. Vier Sinfonien, zwei Opern, das Oratorium „Das Buch mit sieben Siegeln" und vieles andere bilden das bleibende schöpferische Vermächtnis, das ihn in die deutsche Musikgeschichte eingehen läßt.

Dr. Albrecht Ganse starb 37jährig an einer Lungenentzündung. Er war vor kurzem zum kommissarischen Leiter des Staatlichen Musikinstrumenten-Museums im Institut für deutsche Musikforschung ernannt worden.

Vor einiger Zeit starb der ehemalige österreichische k. u. k. Hofballmusikdirektor Johann Strauß im Alter von 73 Jahren in Berlin. Sein Vater war Eduard Strauß. Seine Konzertreisen haben ihn durch die ganze Welt geführt.



Die Abteilung Musik der Reichsstudentenführung meldet:

Staatliche Akademische Hochschule für Musik, Berlin:

Die vorjährige Julfeier, die das Lehrerkollegium unserer Hochschule und die gesamte Studentenschaft sowie alle Angestellten und Beamten vereinigte, hatte ihre besondere Bedeutung. Es sollte sich in der Praxis erweisen, was unsere Reichsberufswettkampf-Mannschaft zur Aufgabe „Ausgestaltung einer Julfeier" geleistet hatte.

Beim Fortgange der Arbeit hatte sich herausgestellt, daß ein bestimmter Teil der überkommenen textlichen und musikalischen Stoffe für eine Julfeier nur recht wenig verwendungsfähig war. So entstanden aus der Mannschaft heraus eine Reihe von Weihnachtsmusiken (teils für großes Orchester, teils für kleinere Spielgruppen), Begleitsätze für Weihnachtslieder, eine fröhliche Liedkantate („Der Sunnwendmann"). Die Texte, die in die Feier eingeschaltet worden sind, wurden sorgfältig ausgewählt. Wir haben den Versuch gemacht, an den alten Festtraditionen festzuhalten, wenn sie den Forderungen unserer Zeit und den weltanschaulichen Grundlagen entsprechen. — Die Ausschmückung des Festraumes war das Werk unserer ANST.-Gruppe. Die musikalischen Darbietungen der einzelnen Kameradschaften standen unter Leitung des stellvertretenden Amtsleiters für Facherziehung, Peter Seeger. Die Ansätze erwiesen sich als brauchbar, und wir hoffen, daß sie als Grundlage zu weiteren erfolgreichen Arbeiten auf dem Gebiete der Feier- und Festgestaltung dienen.

Vor allen Kameradschaften unserer Hochschule sprach der frühere Studentenführer Herbert Klomser über „Das Problem des künstlerischen Nachwuchses in der Musik". Klomser, der auf eine vierjährige Tätigkeit in der Studentenführung zurückblicken kann und inzwischen in der Praxis seines Berufs neue Erfahrungen gesammelt hat, führte uns an das gegenwärtig vordringliche Nachwuchsproblem heran. Er ging von der Feststellung aus, daß derjenige Student, der sich einseitig auf ein kleines musikalisches Teilgebiet beschränkt hatte, später nur wenige Zugangswege zur lebendigen Praxis findet. In Zusammenhang damit steht die Beziehungslosigkeit zwischen ausübendem Künstler und Volk, die sich besonders in dem Starsystem und den überheblichen Solistengebaren zeigt. Allzusehr lebt in dem jungen Studenten noch ein Virtuosenideal, das unserer heutigen Einstellung nicht entspricht, womit keineswegs die Notwendigkeit großer technischer Leistungen in Abrede gestellt werden soll. Aber die Hörerschaft soll der Idee, der das Kunstwerk dient, zujubeln und nicht dem darstellenden Künstler. Eine entscheidende Frage war auch die Sicherung der wenigen höchsten Einzelleistungen, auf die eine jede Musikkultur angewiesen ist und ohne die das ganze Musikleben zum Durchschnitthaften herabsinken muß. Schließlich gab Klomser jedem einzelnen den Rat, er möge nicht glauben, daß die Entscheidung über seinen künstlerischen Lebensgang nur auf der Hochschule sich vollziehe. Nicht die ersten Jahre eines Künstlers sind die wichtig-

sten seines Schaffens, vielmehr kommt es auf das Durchhalten bis zur letzten Entfaltungsmöglichkeit des Könnens an. Das „Menschwerden", das Reifen zur Persönlichkeit, das Sicherproben an den vielseitigen Forderungen des Lebens ist eine der wichtigsten Aufgaben. Unumgängliche Bedingung hierzu ist eine zweckmäßige Schulung der Willenskraft und eine Erziehung zu disziplinierter Haltung. Dieser Notwendigkeit entsprechen im besten Sinne die Kameradschaften im Rahmen der gesamtstudentischen Erziehung.

K. Grenzdörfer.

Schlesische Landesmusikschule, Breslau:

Unter Leitung von L. Tschöpe veranstaltete die ANST.-Gruppe einen Märchen- und Balladenabend, zu dem die Studentenführung und die Dozentenschaft geladen war. Die Vortragsfolge wurde mit einer Polonäse für zwei C-Blockflöten von Hofmann eröffnet. In bunter Reihe folgten Balladen und Volkslieder und endlich das Mägdespiel von Blunck. Eine eigens für diesen Abend geschriebene Musik zu Eichendorffs „Lorelei" unseres Kameraden Kurt Redel kam zur Aufführung, eine saubere und ehrliche Leistung des begabten Komponisten. Das Schöne und Erzieherische dieses Abends war, daß er aus einer unmittelbaren Spiel- und Musizierfreudigkeit der ANST.-Gruppe hervorgegangen war. Es gab keine eingedrillte Vortragsfolge. Dennoch waren die Leistungen ein schöner Beleg für das Erlernte des vergangenen Semesters und boten damit den Dozenten guten Einblick in die Gemeinschaftsarbeit der Studentenbundsgruppe.

Am 3. Februar fand in neuer Form, gemeinsam mit der Studentenführung der Meisterschule des deutschen Handwerks das Kostümfest „Das Sprungbrett" statt. Unter den zahlreich erschienenen Ehrengästen durften wir mit großer Freude den Regierungspräsidenten Kroll und besonders Frau Winifred Wagner begrüßen.

Für den 13. Februar hatte die Studentenführung der Schlesischen Landesmusikschule im Rahmen der Kulturwoche des ganzen schlesischen Raumes ein Werkkonzert im Gemeinschaftssaale der Niederschlesischen Provinziallebensversicherungsanstalt vermittelt. Von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sprach als erster H. Pagel. Sodann eröffnete der Gaustudentenführer Hauptmann die Veranstaltung. Er umriß den Typ des heutigen Studenten, der sich bedingungslos für Gemeinschaftsaufgaben im Volk einsetzt. Es folgte das Klavierkonzert op. 37 in c-moll von Beethoven. Das Studentenbundsorchester der Schlesischen Landesmusikschule stellte unter der Stabführung von dem NSTB.-Mann Walter Mücke damit erneut seine Leistungsfähigkeit unter Beweis. Den solistischen Teil bestritt Ruth Mundiens. Gut entwickelte Anschlagskultur, gewissenhafte Technik und beseelter Vortrag vermittelten allen das große Erlebnis Beethovenscher Musik. Sodann wurde das Duett „Schelm, halt fest" aus dem Freischütz von Weber dargeboten. Den Abschluß bildete die „Zweite Spielmusik für Orchester" von Kurt Thomas. Das frische, zeitgenössische Werk errang starken Beifall der Betriebsgefolgschaft. In einem Schlußwort sprach der Betriebsführer Dr. Haselbach den Dank an Veranstalter und Ausführende aus.

Zu den Studentenschaften unserer Anstalt und der Meisterschule des deutschen Handwerks sprach im gleichen Rahmen der Gaukulturwoche der Kulturamtsleiter in der Reichsstudentenführung, Dr. Rolf Fink. Die Feierstunde wurde mit dem ersten Satz aus dem Klaviertrio op. 11 von Beethoven eröffnet. Der Kulturamtsleiter Lange hieß Dr. Fink namens der Gaustudentenführung willkommen. Fink kennzeichnete drei Typen des Künstlers, die der heutigen Einstellung nicht mehr entsprechen: erstens diejenigen, die in der Kunst nur eine Repräsentation eines einzelnen sehen, zweitens die Epigonen aus Überzeugung, drittens die seltsamen Ästheten, die sich ebenso in einer bündischen Jugend wie auch in der älteren Generation sammelten, die die Kunst vom Leben trennen wollten. Der Redner wies auf die neuen Ziele hin, die durch den Reichsberufswettkampf jedem Studenten gestellt sind.

Friedrich-Karl Voß.

DA. IV. 38: 2600. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 3

Herausgeber und Hauptschriftleiter:
Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee
Druck Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

UNTERRICHT

Altitalienische Meisterklasse
Hedwig Francillo Kauffmann
Kammersängerin
Berlin-Grunewald, Humboldtstraße 13. Telefon 97 30 16.

Italienischer Opernsänger, Tenor
FILIPPO NAWI
Schüler des berühmten Tenors Anselmi
Studio: Bleibtreustraße 55. Berlin. Telefon 91 32 09.

Luigi Gareno, Gesangpädagoge
Grand Opera Tenore i. C. — Maestro di Bel Canto
Berlin-Charlbg., Giesebrechtstr. 11 (am Kurfürstendamm)

Noack-Nordensen
Stimmbildner, 20jährige Praxis. Neuaufbau versungener Organe. Erste Beratung kostenfrei.
Berlin-Wilmersdorf, Pfalzburger Straße 32. Tel. 86 39 19

August Pilz - Gesangsmeister
Lehrer erster Sänger / Stimmtechnische und musikalische Förderung zum vollendeten Kunstgesang
Berlin-Wilmersdorf, Sigmaringer Str. 23, Tel. 86 4773

Walter Hauck
Stimmbildung. Konzert — Funk
Berlin-Charlottenburg 1, Cauerstraße 35. Telefon 34 56 54

Ella Rößler-Springer Konzertsängerin
Unterricht gewissenh., sorgs. Stimmpflege. Stimmtechnische u. musikal. Reifeerzieh., Stimmkorrektur, Repertoirestudium.
Berlin-Halensee, Johann-Georg-Str. 16. Anruf 97 07 98

Neuer Beruf
Lehrkräfte für hygienische Stimme-ziehung
bildet aus Stimmbildungsschule KEWITSCH
Berlin-Dahlem, Schorlemer Allee 44 — Tel. 76 2011

Ella Schmücker vollständige Gesangsausbildung Lehr. v. Maria Basca, Maria Ortel, Maria Markan, Hanna Kleist, Harriet Hamre u. a.
Berlin-Steglitz, Klingsorstr. 34, Tel. 72 53 02

Kurt Kleemann, Stimmbildner
unterrichtet in Berlin-Halensee 2, Cicerostr. 13, I.
Telefonische Anmeldung erbeten unter 96 16 31

ALFRED **SCHOEN** Gesangspädagoge
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Straße 20. Tel.: 83 48 44

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J7 Hochmeister 1893

GESANG UND SPRACHE
werden durch „Technik von Innen" unter Ausnützung aller Schwingungsmöglichkeiten zu höchster Schönheit geführt
SPÖRRY, staatlich anerkannter Gesangsmeister
Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 83, Tel.: 87 35 55

MILE KÖNIG
— Gesangspädagogin —
Vollständige Ausbildung, Stimmkorrektur u. Stimmbildung
Berlin-Marienfelde, Friedrichrodaer Str. 87. Tel. 73 59 93

Ercole Tomei Italienischer Gesangsmeister
Lieder zur Laute. 1. Adresse Bln. W 30, Neue Winterfeldtstraße 43, Telefon 27 24 50. Vorsingen Dienstag u. Freitag, Zehlendf., Onkel Toms Hütte, Reihenbeize 66, Telefon 84 57 29

PAUL MANGOLD, Gesangsmeister
So beurteilt die Presse meine Schüler „... herrl. gesangl. Führg." „... vollend. geführte Brusttöne b. i. d. Kopflage" „... Das nennt m. Sing." „... ausgez durchgebildet u. m reif. Tech. geführt, d. Höhe v. blend. Leuchtkraft" usw. Bln.-Tempelhof, Dorfstr. 49. (75 74 74)

Stimmbildner **Trommer**
Berlin-Wilmersdorf 1, Güntzelstraße 61. Telefon 87 17 39

FRANZ MATZKE
alt-ital. Schule / Stimmbildner / Stimmprüfung kostenl.
Berlin NW 40, Thomasiusstraße 17 — Telefon: 35 48 66

Meisterschule für Gesang
Autorisierter Vertreter von Prof. Otto Iro, Wien
Erwin Waldmann, Berlin W 35, Schwerinstraße 19, Telefon 27 58 06.

---

von Zur-Mühlen
Gewissenhafteste Stimmbildung bis zur Bühnenreife. Glänz. Schülererfolge. Wiederaufbau ermüd. Stimm. Schüler als erste Kräfte im In- u. Ausl. Berlin W 62, Lutherstr. 2. Tel. 24 19 08.

Iduna Walter-Choinanus
Stimmhygiene und Kunstgesang
Erfolgreich. Korrektur verbild. Stimmen
Berlin-Wilmersd., Brandenburg. Str. 6. Anmeld. telef. 878396

Berlin W 30
Geisbergstraße 34
Telefon 25 03 07
Belcanto-Studio
Edwin Haagen
Im Verlag A. Felix, Leipzig, Karlstraße ersch.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! Das Geheimnis des Belcanto!" Eine Mahnschrift. RM. 1,—.

GESANGSMEISTER
KUNTZSCH
lehrt, aufbauend auf dem Werke von Dr. Paul BRUNS — in Nachfolgerschaft, von ihm selbst autorisiert — die Synthese italienischer Gesangskunst und deutscher Sprache. ◻ Berlin und Dresden.
Anfragen: Dresden N 6, Bettinastraße 12 / 530 44

E. Rau-Flucke
Erleichtertes Gesangsstudium für Konzert, Bühne, Film usw.
Berlin SW 11, Saarlandstraße 6-8
(Hallesches Tor) - Fernruf 19 47 50

Kammersänger
Heinz Tiemer
(ehem. Wiener Staatsoper)
Ausbildung für Oper und Konzert
Unterrichtete lange Jahre erfolgreich in Italien und Wien
Jetzt Berlin W 30, Nollendorfplatz 7. Fernruf: 27 56 30

Cello

Carlth. Preußner
Meisterkurse und Unterricht auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels in verschiedenen Städten.
Landhaus Marxgrün, Frankenwald
Konzert — Kammermusik

Volksmusik in Rumänien



Ein „Hora"



Calusar-Tänzer

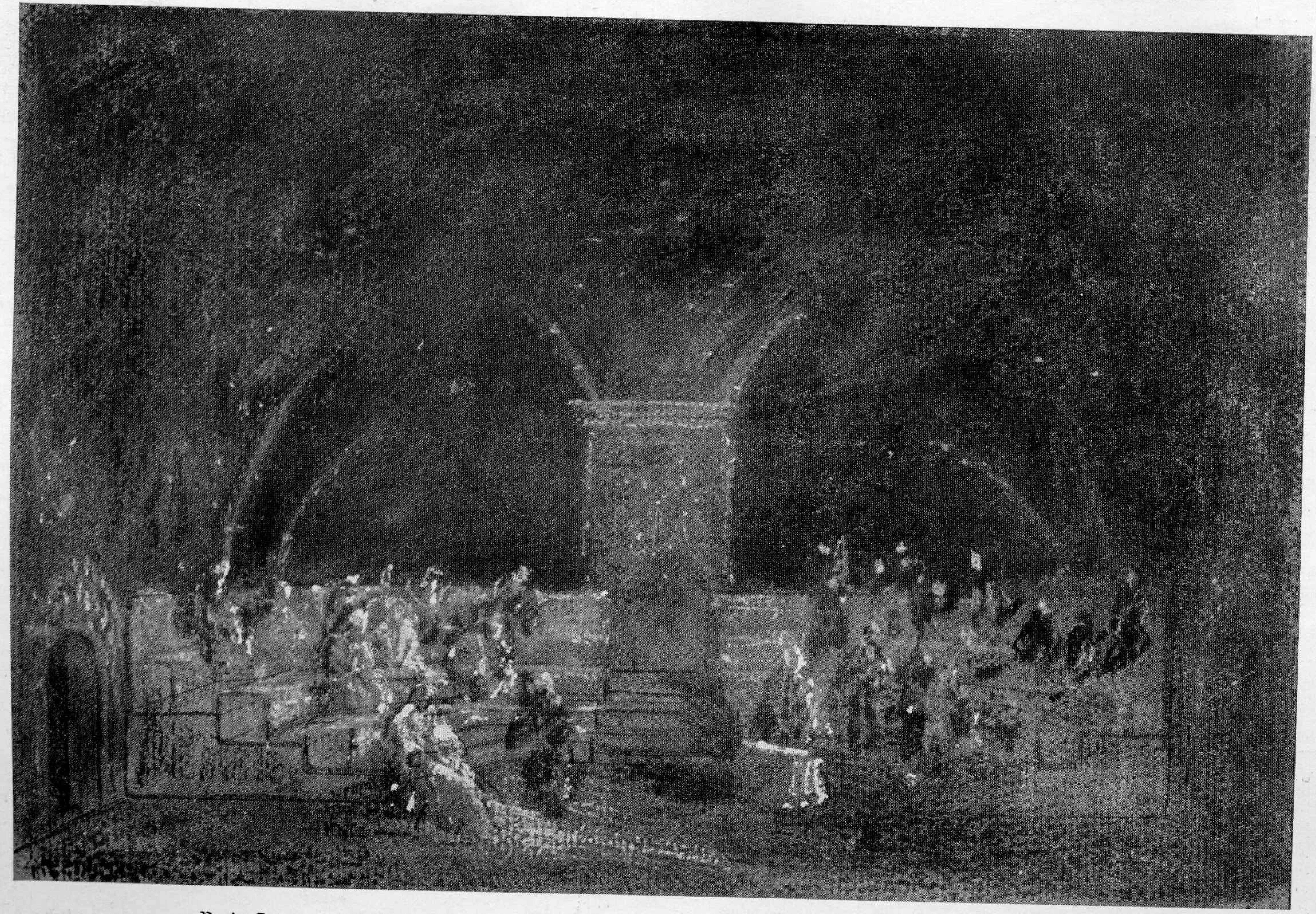


Flötespielender Mann

(Zu dem Aufsatz von L. Schmidts über „Die Musikkultur in Rumänien")

Bildarchiv „Die Musik"

Zur Neuinszenierung der Berliner Staatsoper



Boris Godunoff. 8. Bild: Duma im Zarenschloß. Nach Entwürfen von Alfred Roller von Ullrich Roller
(Aus: Blätter der Berliner Staatsoper)

Das neue Kölner Opernhaus





Oben: Der Zuschauerraum
Unten: Die Wandelhalle des von Erich Mewes umgebauten Kölner Opernhauses



Vorspiel

Entwurf zu Werner Egks „Peer Gynt" von Paul Sträter. Inszenierung: Wolf Völker



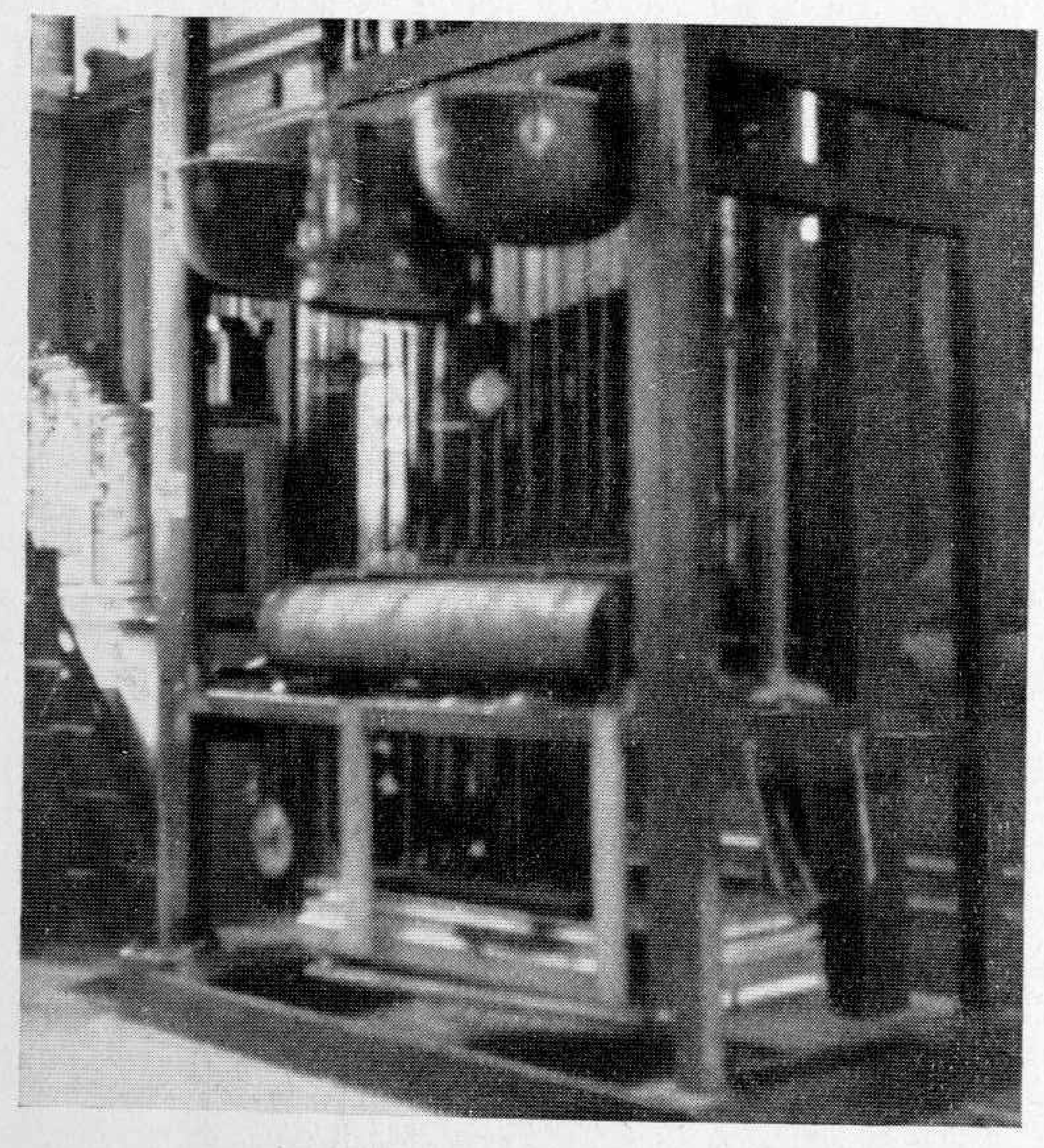
Solveigs Hütte

Entwurf zu Werner Egks „Peer Gynt" von Paul Sträter. Inszenierung: Wolf Völker

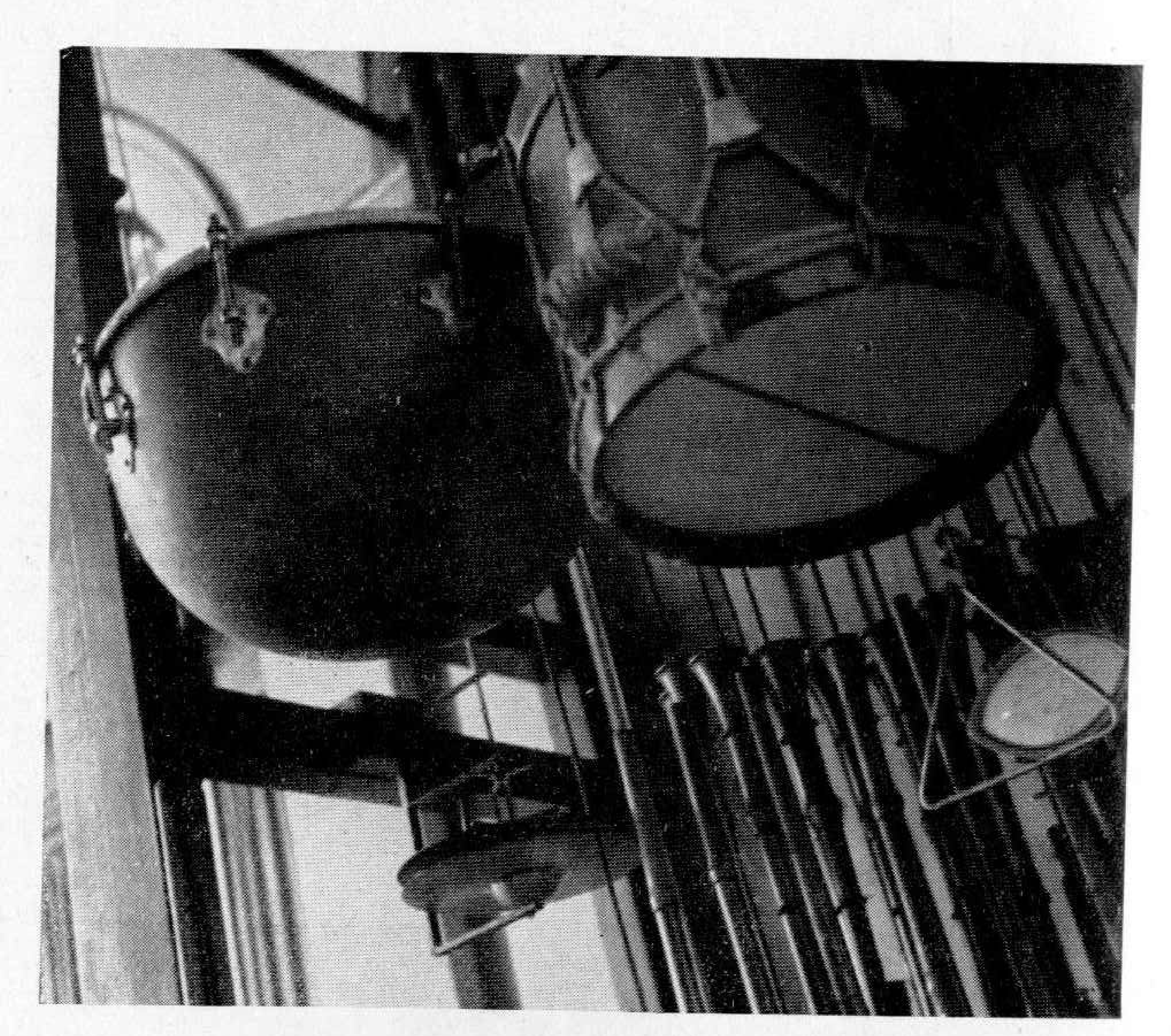
Beethovens Schlachtengemälde für einen Musikautomaten



Die erste Notenausgabe von Beethovens „Wellingtons Sieg"



Panmelodikon, der Musikapparat des Regensburger Mechanikers Johann Nepomuk Mälzel, der sich als dauernde Leihgabe heute in der Musikinstrumentensammlung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums befindet



Detail des Musikautomaten.

Bilder (3): K. F. Naumann

(Zu dem Aufsatz von Josef K. F. Naumann)

Duisburger Oper



Tschaikowsky: „Mazeppa", 4. Bild: Terrasse in Mazeppas Palast
Entwurf: Dr. Fritz Mahnke

Zur Wagner-Régeny-Uraufführung der Berliner Staatsoper

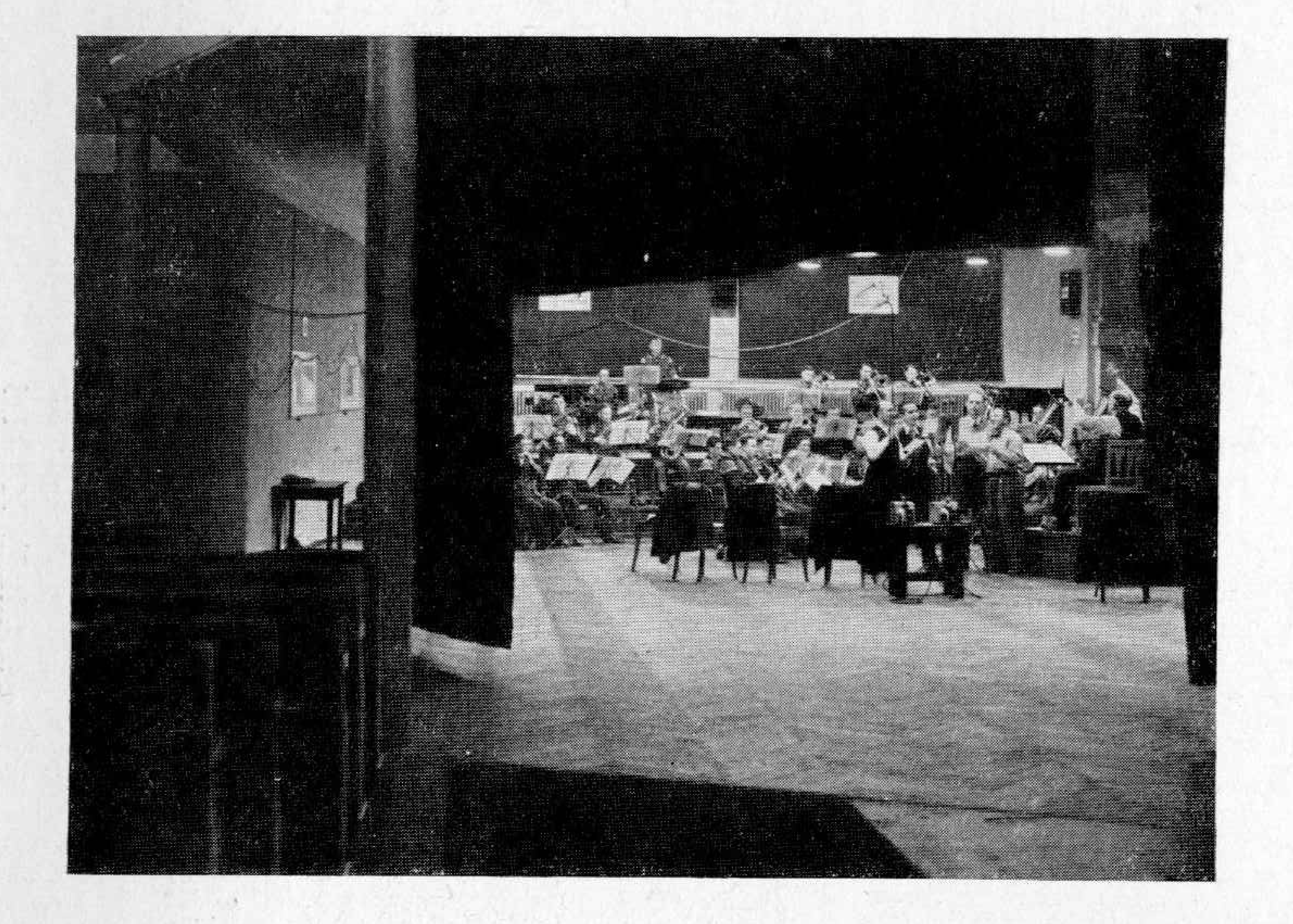


Entwurf zu „Bürger von Calais" von Caspar Neher. II. Akt.



Aufführung der „Jahreszeiten" im Dezember 1938 im Mexiko D. F. (Hauptstadt), die unter Leitung von Dr. Arno Fuchs dem 1842 gegründeten Deutschen Gesangverein Mexiko einen ungewöhnlichen Erfolg eintrug

Der Dirigent Erich Seidler
(Zu dem Aufsatz von Alfred Burgartz Seite 392)
(Aufnahme: Bildarchiv „Die Musik")





„Zwei Aufnahmen des neuen großen Aufnahmeraumes der Deutschen Grammophon in dem für diese Zwecke umgebauten früheren Zentral-Theater"

Zur Erstaufführung in der Berliner Staatsoper

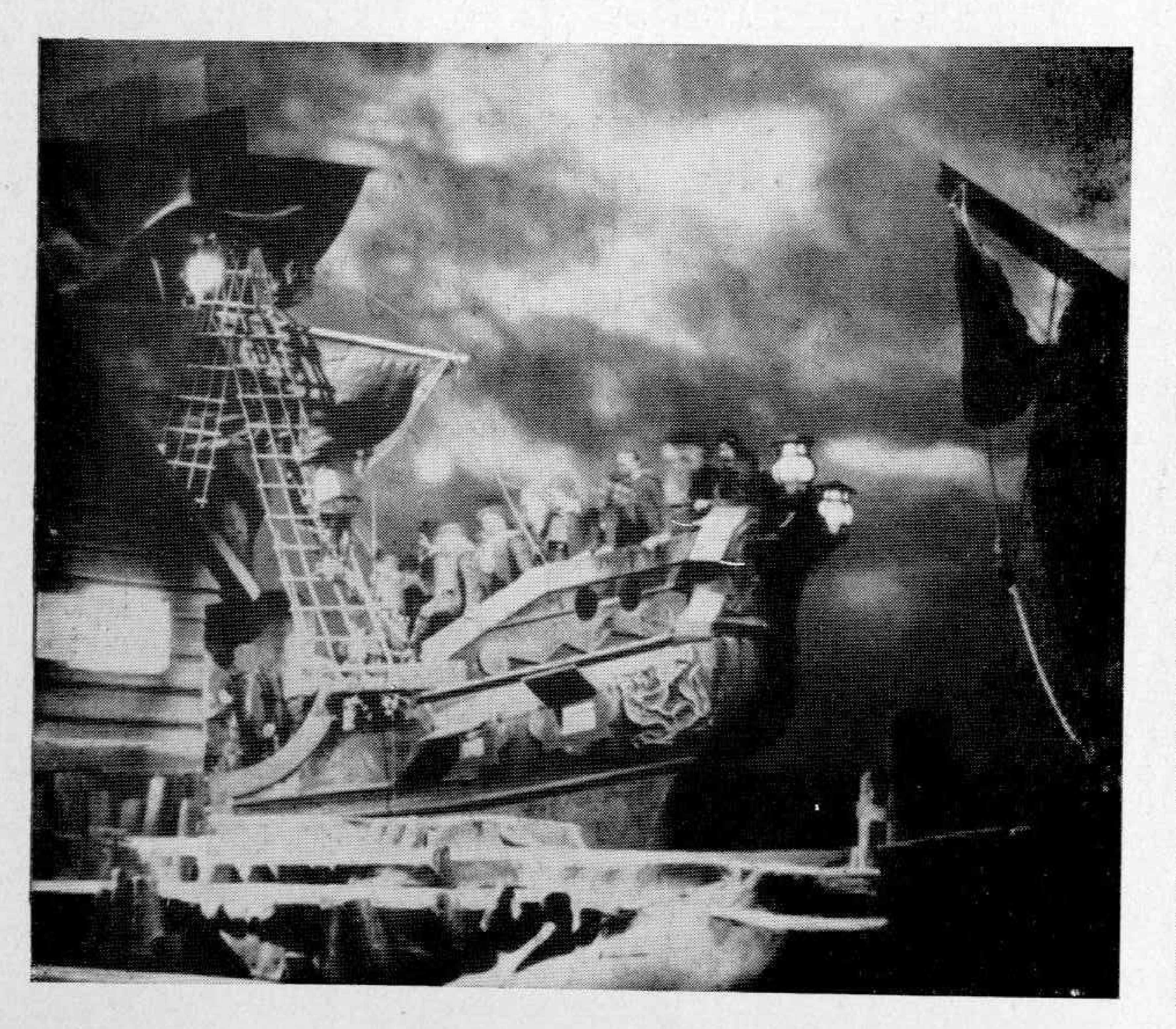


Bühnenbildentwurf von Prof. Emil Preetorius zu „Friedenstag" v. Richard Strauß

Aus „Blätter der Berliner Staatsoper"



Modest Mussorgsky
nach einem Gemälde von Répin. Seine Oper „Boris Godunoff" erweist gerade wieder an einer Reihe deutscher Bühnen ihre Lebensfähigkeit





Bühnenbilder von der festlichen Eröffnungsvorstellung des Saarbrücker Theaters
„Der fliegende Holländer"
in der Inszenierung von Bruno von Niessen

Aufnahmen: Emil Leitner, Berlin